

DO ÍNTIMO NA COMUNICAÇÃO TEATRAL PÓS-DRAMÁTICA

LETICIA LIESENFELD ERDTMANN

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Área de
Especialização em Comunicação e Artes**

Março de 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Área de Especialização em Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Augusta Babo e do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro.

À minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À atenção, disponibilidade e apoio dos meus orientadores, Professora Doutora Maria Augusta Babo e Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro, presentes durante todo este trabalho de investigação.

À ajuda e apoios preciosos de amigos e colegas como, Flávia Vieira, Suzana Mouzinho, Luísa Marques, Ana Cloe, Mafalda Saloio, Maria Vasconcelos e Gina Tocchetto.

À generosidade e paciência de Maria Helena Liesenfeld nos últimos momentos deste trabalho.

DO ÍNTIMO NA COMUNICAÇÃO TEATRAL PÓS-DRAMÁTICA

LETICIA LIESENFELD ERDTMANN

RESUMO

Esta dissertação procura investigar aspectos que contribuem para o estabelecimento do íntimo enquanto qualidade do processo de comunicação teatral no contexto pós-dramático. A partir da diminuição de algumas camadas que se sobrepunham aos materiais fundadores da teatralidade e ainda outras que carregavam o corpo do actor/*performer* de uma composição ficcional de maior densidade, surge neste novo contexto uma abertura para uma nova perspectiva sobre o íntimo. Ao estreitamento possibilitado por estes dois aspectos é proposta especificamente uma dupla objectivação como alavanca para a efectivação do íntimo neste processo: do corpo em relação ao lugar cénico e da relação comunicacional com o espectador. Um vector vertical (corpo/lugar) servindo de apoio para a realização do estreitamento da comunicação com o espectador. Procura-se compreender de que forma o espectáculo oferece esta possibilidade de contacto e também um espaço de entrada, convocando mais do que promovendo o íntimo enquanto qualidade neste processo comunicacional.

PALAVRAS-CHAVE: íntimo, corpo, comunicação

FROM THE INTIMATE IN THE POST-DRAMATIC THEATER COMMUNICATION

LETICIA LIESENFELD ERDTMANN

ABSTRACT

This dissertation seeks to investigate aspects that contribute to the establishment of the intimate as a quality of the theatrical communication process in the post-dramatic context. From the fall of some layers that overlapped over the founding materials of theatricality and from the fall of others that carried the body of the actor/*performer* in a high density fictional composition arises in this new context an opening view towards a new perspective on the intimate. Due to these two aspects it is specifically proposed a double focus as a lever for the effecting of the intimate in this process: the body implementation in the scenic space and the communicational relationship with the spectator. A vertical vector (body/space) serves as a support for the achievement of closer communication with the spectator. We're seeking how the show offers this possibility of contact and also entry space, convening more than promoting the intimate as a quality in this communication process.

KEYWORDS: intimate, body, communication

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I: A imbricação do corpo e do espaço	22
I.1 Corpo espacializado	22
I.2 Um pré-gesto de adaptação	32
I.3 O exemplo de Brook	39
CAPÍTULO II: O habitar do lugar cénico	47
II.1 In media-res	47
II.2 Perspectiva multiangular	54
II.3 O “habitar” da Vivarium Studio	55
CONCLUSÃO	61
BIBLIOGRAFIA	70

INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação é a comunicação enquanto processo nascido nos primeiros momentos do encontro entre os espectadores e os actores/*performers* no espaço partilhado definido para a realização do espectáculo teatral. Escolhemos como foco de análise dentro deste processo comunicativo “o íntimo”, enquanto qualidade específica participante neste processo. Interessa-nos com isso perceber em que circunstâncias, e sob a influência de que aspectos, um processo de comunicação se pode chamar íntimo no campo do chamado “teatro pós-dramático”, na acepção de Hans-Thies Lehmann.

Hans-Thies Lehmann, autor de *O Teatro Pós-dramático*, obra que serve de vértice a esta reflexão, considera que: “A representação teatral faz surgir a partir do comportamento no palco e na plateia um texto em comum, mesmo que não haja discurso falado. (...) Uma vez que virtualmente os olhares de todos os participantes podem se encontrar, a situação do teatro constitui uma totalidade de processos comunicativos evidentes e ocultos” (2007: 18-19). Grande parte dos “processos comunicativos” aos quais nos iremos referir neste caso podem ser considerados mais ocultos do que evidentes, colocando-nos vários problemas. Tentaremos no entanto assumir este dado de invisibilidade contido no nosso tema, sem com isso evitar a tentativa de tocar o seu âmago.

O espaço teatral de menor dimensão e a consequente existência de uma maior proximidade física entre actores/*performers* e espectadores serão bases de apoio do que se pode chamar o íntimo nesta comunicação? No caso contrário, de salas de espectáculo maiores, onde a distância entre palco e plateia (ou o equivalente a esta situação) é maior, estaria excluída a possibilidade do íntimo como qualidade deste processo comunicativo? Existirão outros aspectos que nos remetam ao carácter íntimo do processo comunicacional e que independam desta questão de escala espacial? Quais seriam? E ainda, haveria dentre estes, alguns que se evidenciem particularmente nas condições actuais estabelecidas pelas experimentações pós-dramáticas no campo teatral? São estas as perguntas que impulsionaram inicialmente a nossa reflexão.

Estamos a partir de um universo teatral pós-dramático, que altera as referências do espectáculo teatral em muitos aspectos decisivos em se tratando da relação com o espectador.

“Se, no princípio estético do drama, que mantém a noção tradicional da obra de arte como síntese representativa do mundo, a constituição do mundo fictício convida o espectador ao mergulho, na teatralidade pós-dramática – que se estrutura não como obra, mas como objecto artístico, que trabalha com a idéia de algo que não está pronto, e que para efectivar-se solicita ampla actuação do espectador – a recepção opera de modo contrário: o objecto artístico é que invade o espectador, atingindo-o em seu íntimo, fazendo surgir sensações, percepções, imagens, entre outras produções, advindas da experiência pessoal do participante. (...) Ante a teatralidade pós-dramática, o espectador opera não *sobre*, mas *a partir* da proposta do autor – ou mesmo *para além* dessa proposta (...).” (Desgranges *apud* Ramos e Fernandes, 2008: 18)

É importante perceber melhor esta nova relação entre o espectador e o espectáculo teatral, e em como ela se apresenta em muitas das produções teatrais recentes. Flávio Desgranges estabelece uma relação directa entre a comunicação com o espectador neste novo teatro e a ideia de recepção tátil de Walter Benjamin: “o filósofo estabelece que a recepção tátil se efectiva de modo inverso ao da recepção contemplativa, pois ao invés de convidar o espectador a mergulhar na estrutura interna da obra, faz imergir o objecto artístico no espectador, atingindo-o organicamente – daí a noção de tátil” (Desgranges *apud* Ramos e Fernandes, 2008: 16). Essa noção de recepção tátil é preciosa para a ideia de encontro que utilizamos para falar da ligação entre espectadores e o espectáculo e ainda entre espectadores e actores/*performers*, como núcleo deste contacto com o espectáculo.

A reconfiguração teatral pós-dramática dos processos de comunicação traz novos pressupostos que são naturalmente criadores de outra realidade cénica, seja do

ponto de vista da experiência do espectador quanto do ponto de vista do actor/*performer*. Alterados os dois lados desta comunicação, dificilmente esta não se alteraria. Mas o nosso objectivo não é abarcar toda a gama de diferenciais contidos neste novo teatro em relação aos processos comunicativos. Queremos sim isolar aspectos que sejam capazes de favorecer num certo sentido o aspecto íntimo desta comunicação.

Mas de que íntimo exactamente estamos a falar? Qual é a sua definição neste nosso contexto e quais as teorias que nos apoiam neste sentido? O termo íntimo foi aplicado originalmente em duas situações específicas. As duas utilizações do adjectivo “íntimo”, quando do seu surgimento em França no séc. XIV (1376-1377), foram respectivamente: “ (...) pour qualifier une personne très unie, étroitement liée avec une autre” (Alain apud Streisand, 2001: p.67), e a partir do séc. XVI, ainda em França o mesmo termo será utilizado para caracterizar além desta relação interpessoal, “ (...) la vie intérieure, généralement secrète, d’une personne” (idem), como Marianne Streisand nos descreve no seu livro *Intimität*. Estes dois significados ainda hoje acompanham o termo, e a estes dois juntara-se naturalmente muitos outros.

Transpusemos estes dois eixos iniciais de utilização do adjectivo íntimo para o campo da comunicação na perspectiva em que estamos a falar. É uma transposição metafórica que visa unicamente abrir uma nova perspectiva sobre o nosso tema. Serve para pensar o que de íntimo há neste novo teatro e nos seus processos comunicacionais, não tanto do lado do espectador ou do actor/*performer*, mas principalmente no encontro que entre eles se estabelece durante o espectáculo e no “texto” criado a partir deste encontro. Nesta “zona de encontro” portanto, entre actores/*performers* e espectadores, é que poderemos vislumbrar em determinadas circunstâncias uma qualidade íntima. Escolhemos observar a organização quanto aos caminhos da comunicação entre estes dois pólos da experiência teatral, organização das linhas de força que aí se expandem em várias direcções (vectores). Especialmente aquelas que advêm da relação entre os actores/*performers* com o espaço cénico (lugar), e com os espectadores. É portanto antes de mais o eixo fundador da comunicação teatral, por esta razão chamado eixo *théatron* por Lehmann, “ (...) que diz respeito à comunicação entre palco e o local da plateia, diferenciado (real ou

estruturalmente) do palco” (Lehmann, 2007: 211), que nos interessa. Mas queremos perceber também de que forma um outro eixo, constituído por um vector vertical que relaciona corpo e lugar cénico, contribui para este primeiro eixo comunicacional.

Insistimos na palavra “encontro” entre actores/*performers* e espectadores por uma preocupação em deixar claro que esta comunicação acontece já neste encontro do espectador com o espectáculo, momento em que já é produzido um “texto” no sentido utilizado por Lehmann, conforme citado no início desta introdução. Esta comunicação acontece dentro da especificidade do meio teatral:

“Ao contrário do que ocorre em todas as artes do objecto e da comunicação midiática, aqui tanto o ato estético em si (a representação teatral) quanto o ato da recepção (assistir à representação) têm lugar como uma acção real em um tempo e um lugar determinados. Teatro significa *um tempo de vida comum* que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele *espaço* em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente.” (Lehmann, 2007: 18)

Então onde especificamente actuaria esta qualidade íntima, no processo de comunicação em questão? Parece-nos que há na comunicação teatral actual um campo bastante fértil *a priori* para o surgimento do íntimo, conforme vamos desenvolver aqui. Mas esta qualidade é processual, ou seja, o íntimo se estabelece ou não dependendo do diálogo entre os espectadores e o espectáculo. Sendo assim difícil de circunscrever a presença do íntimo, olhemos inicialmente para a qualidade primeira relacionada ao termo, uma “ligação ao outro”, neste caso aos espectadores. Queremos levantar aspectos que contribuam para o estreitamento desta ligação – será esta a nossa perspectiva sobre a actuação do íntimo no processo de comunicação teatral.

Partimos então do meio espacial que os separa e ao mesmo tempo promove a possibilidade de ligação, e tentaremos a partir deste averiguar que movimentos partem do espectáculo com uma ênfase na corporalidade dos actores/*performers* e que tornam este espaço um meio criador ou passível de favorecer um tal

estreitamento. Objectivamente vamos em direcção ao que na relação entre o corpo (dos actores/*performers*) e o espaço poderá aproximar/estrear de alguma forma a qualidade da comunicação estabelecida com os espectadores.

Perspectiva

Vamos alternar durante a evolução deste trabalho entre uma análise do ponto de vista do actor/*performer* e outra do ponto de vista do espectador, utilizando para tanto ensaios teóricos dentro das áreas do teatro e da filosofia. Apoiam-nos também reflexões e comentários de criadores, sejam actores ou encenadores, que teorizaram a respeito de suas práticas artísticas em entrevistas e artigos. Os principais ensaios teóricos que nos acompanham nesta reflexão são dos seguintes autores: Hans-thies Lehmann, Josette Féral, George Banu, Sônia Machado de Azevedo, Matteo Bonfitto, José Gil, Patrícia Falguières, Marianne Streisand, Silvia Fernandes, Odette Aslan, Peter Brook, Nicolas Bourriaud e Merleau Ponty. Estes autores não só impulsionaram num primeiro momento estas reflexões como vieram de encontro, muitas vezes de forma inesperada, a dúvidas específicas e interesses recorrentes. Outros autores integram o desenvolvimento deste estudo, tais como: Michel Foucault, Martin Heidegger, Michel de Certeau, Maria Augusta Babo, Marta Traquino, Paulo Filipe Monteiro, C. Bernd Sucher, entre outros.

O lugar a partir de onde pretendemos olhar para aspectos da comunicação teatral no teatro pós-dramático será inevitavelmente devedor e marcado pela nossa experiência prática em termos teatrais, principalmente do ponto de vista do trabalho do actor, com grande proximidade ao teatro físico e ao teatro-dança. Não falaremos exclusivamente do ponto de vista do trabalho do actor, apesar da nossa proximidade prática com este processo, mas em muitos pontos do trabalho esta perspectiva será o ponto de partida para o desenvolvimento posterior de uma proposta em termos de comunicação mais geral, esta sim pertencendo ao espectáculo como um todo. Este será o ponto de onde vamos buscar os aspectos que constituiriam este carácter íntimo, devedor neste caso de uma importante relação dos actores/*performers* com o espaço cénico proposto por parte dos criadores do espectáculo. Quando mencionamos “criadores” estamos a pensar não só na figura do encenador, mas de toda a equipe

criativa envolvida no processo teatral, bem mais actuante nos processos globais de estruturação do trabalho teatral recente.

O Pós-dramático

O teatro pós-dramático que Hans-Thies Lehmann descreve em contornos amplos mas com grande riqueza na sua abordagem, nos apresenta muitas vezes a cena teatral rarefeita de uma trama ficcional e de personagens, e mais fortemente centrada na presença do corpo. Esta situação se apresenta como um momento teatral privilegiado para a observação de aspectos que estavam anteriormente menos evidentes. Um outro relevo fica à mostra neste teatro que segundo Lehmann: “ (...) não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes do teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação” (Lehmann *apud* Guinsburg e Fernandes, 2010: 23). Percebe-se nesta configuração que Lehmann aponta como tendência, e onde se destacam – presença; experiência partilhada; manifestação; impulso de energia – que as trocas entre actores/*performers* e espectadores, ou seja, o fluxo inerente a esta comunicação teatral está visivelmente em destaque, ganhando um outro peso neste teatro pós-dramático. Além do facto de que “O corpo passa a ocupar o papel central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação.” (Lehmann, 2007: 157), teremos uma relação deste corpo expressivo por si em sua “substância física”, como diz Lehmann, necessariamente diferente na sua forma de comunicação com os espectadores. Uma comunicação de certo modo “corpo a corpo” se configura e renova as bases da comunicação entre actores/*performers* e espectadores.

Uma certa “nudez” do actor/*performer* é verificada neste novo teatro, no sentido de uma quase ausência de máscara enquanto criação de personagem, ou uma alternância entre esta utilização e um despojamento e aproximação ao real quotidiano, em direcção a uma “não representação”.

Admitindo o facto de que este actor/*performer* no teatro pós-dramático estará muitas vezes perto da “não representação”, a sua presença em cena requer e implicará ainda assim opções em relação a forma como a dinâmica interna e externa destes corpos é gerida e organizada. Outro processo também se manifesta, este em relação ao endereçamento energético da atenção (foco). O foco de atenção ou endereçamento energético do actor/*performer* a que nos referimos é aquele que permite fazer convergir o investimento corpóreo que faz parte desta atenção em várias direcções. Que permite concentrar por exemplo este investimento em direcção a acção que o actor/*performer* pratica naquele momento, ou em direcção ao que o rodeia, atenção difusa que irá percepção o espaço, ou em direcção aos outros intervenientes do espectáculo, ou ainda a buscar ligações entre o seu corpo e o local onde se encontra. Esta atenção pode também estar muito concentrada no ritmo da sua própria respiração, ou na presença de uma pessoa do público, etc. Pensamos esta questão em concordância com o que Steve Paxton diz: “A consciência pode viajar no interior do corpo. É um facto análogo ao de dirigir o olhar, no mundo exterior” (Paxton *apud* Borges, 2011: 9).

Não menos comunicativa, esta atitude do actor/*performer* que se apresenta despojada de outros elementos que não a sua presença corporal no espaço e as bases estruturais do seu estar em cena (pré-expressividade) é entretanto muitas vezes uma presença mais inquietante e afecta o espectador de forma pungente. Na simples presença deste corpo, pela forma como ele atravessa este espaço, se coloca, rasga-o num movimento, etc., são traçadas as bases de uma comunicação da qual só distinguimos na maior parte das vezes, como se costuma dizer, “a ponta do iceberg”. Sem as camadas ficcionais que antes se interpunham entre actores/*performers* e espectadores e portanto “Em um quadro de significações que se torna cada vez mais permeável, desponta a *perceptibilidade* concreta, sensorialmente intensificada” (Lehmann, 2007: 162). É perceptível a existência de movimentos energéticos mais ou menos direccionados que partem do corpo expressivo dos actores/*performers* matizados pela relação destes com o espaço (entre outros estímulos possíveis, relação mais centrada no outro, na música etc.) e que vão de encontro aos espectadores, mesmo no caso de imobilidade por parte dos primeiros. Este tema vai ser abordado

mais detalhadamente no primeiro capítulo. As convergências da atenção e endereçamento energético são criadas por parte dos actores/*performers* em direcções a outros pontos fundamentais, como em relação à acção praticada, e claro, necessariamente em direcção à comunicação entre os actores/*performers*. Estando a abrigar estas outras convergências, neste caso interiores à cena (espaço concreto intracénico, pertencente a área de actuação), elas não fazem enfraquecer o primeiro foco de comunicação com o público (eixo *théatron*), a quem o espectáculo assumidamente se dirige¹ Na verdade tentaremos perceber se o potenciar de um investimento intensificará o outro.

Espaços e lugares

Espaço será antes de mais para nós o meio de comunicação que une palco e plateia. Existe como espaço físico concreto, mas também pode constituir-se num meio onde há uma imbricação do corpo e do espaço (primeiro capítulo), que pode então emprestar qualidades específicas ao espaço percebido pelos espectadores. Transversalmente aos dois capítulos utilizamos a ideia de lugar, e em como um espaço passa a ter este estatuto, mais uma vez através da relação corporal estabelecida com este. No caso de lugar é um espaço concreto que pela nossa ligação a ele, pela forma de inscrição dos corpos, pela estabilidade que ele apresenta, altera a nossa compreensão e, principalmente, a nossa relação com este mesmo espaço. A noção de lugar será mais desenvolvida no segundo capítulo.

Escolhemos tentar não estabelecer uma relação directa entre o “íntimo” como qualidade de um processo de comunicação e a escala espacial. A ideia não será excluir as possibilidades do “íntimo” se verificar em salas pequenas, mas simplesmente não tornar isso uma condição imperativa para o seu aparecimento.

¹ Isso só aconteceria se fosse uma intenção clara pertencente a proposta em termos de uma linguagem teatral específica, como aconteceu por exemplo no caso do teatro naturalista, e da sua famosa “quarta parede”. Mas mesmo neste caso a atenção dos actores não se desligava completamente da presença do público, só suavizava a consciência desta presença pela intensificação de outros focos de atenção internos a cena (contracena, evolução emocional e psicológica das personagens etc.) Convém não esquecer que os “apartes” e a situação tanto do solilóquio como do monólogo, integraram sempre o discurso directo com a plateia.

Deriva desta mesma escolha a nossa opção em pensar o “íntimo” em termos de um certo “estreitamento”, ou em termos de uma proximidade resultante de um estreitamento. Uma vez que o termo estreitamento não traz consigo a ideia de escala ou de distância concreta como ponto de partida (o “próximo” e o seu oposto, “distante” trazem consigo uma referência mais directa neste sentido), mas resulta numa aproximação.

Afinidades

Vamos tratar de forma diferente a mesma questão nos dois capítulos desta dissertação. Num e noutro capítulo os efeitos desta relação corpo e espaço são bastante diferentes e esta diferença é perceptível no corpo dos actores/*performers* e também no espaço por eles “criado” à sua volta (incluindo reverberações no espaço ocupado pelo espectador). Apoiamo-nos em Patrice Pavis, com a noção de *espaço gestual*, e em José Gil, com o seu *espaço do corpo*, e em outros autores que fazem referência a estas questões, para falar na criação pelo corpo de um espaço com características próprias ao seu redor. Estes conceitos serão particularmente referidos no capítulo “A imbricação do corpo e do espaço”. Neste primeiro capítulo estará em questão uma organização do corpo no espaço como um espaço centrífugo (também um conceito de Pavis), em que este corpo é sede de uma série de vectores que ao convergirem muito claramente em determinadas direcções estabelecem com o espaço um meio expressivo próprio e através deste potenciam o contacto com o espectador. Além da actuação neste espaço de forma a servir-se dele como meio de contacto (quase palpável) entre actores/*performers* e espectadores, também o apuramento da percepção deste espaço em si e em como esta se reflecte no corpo dos actores/*performers* como uma maior densidade serão tratados neste capítulo, a densidade diz respeito às organizações vectoriais deste corpo e ainda às qualidades energéticas que ele alberga. Utilizamos como exemplo deste tipo de processo as criações do encenador Peter Brook, e ainda as experiências realizadas durante os ensaios dos espectáculos ou no processo de treinamento do seu grupo de trabalho.

No segundo capítulo, denominado “O habitar do lugar cénico”, partimos de uma relação ao espaço como espaço centrípeto, ainda que partilhando sempre da

ideia de espaço gestual, criado portanto pelo actor/*performer*, e portanto não somente o espaço físico concreto. Outros factores tornam-se neste segundo momento da nossa reflexão intervenientes nesta relação comunicativa, ainda que partam sempre desta primeira relação com o espaço. Os factores que se juntam a esta primeira relação neste segundo capítulo são uma temporalidade própria, neste caso com um ritmo mais lento, incluindo lacunas na sua sucessão das acções; a utilização da estrutura cenográfica e do percurso realizado pelos corpos através desta em uma perspectiva de continuidade (de um habitar da cena pelos corpos dos actores/*performers*), em situação multiangular, explorando alternativas à comum frontalidade, levando o espectador a passear-se por outros pontos do espaço cénico (neste caso pelo espaço físico concreto pertencente a área de actuação).

Proximidades

É importante referir alguns temas que embora possam parecer fazer parte do universo temático por nós escolhido não serão abordados.

No início do séc. XX houve um projecto lançado por Strindberg, que apresentou características que colocavam a questão do espaço íntimo, de pequena dimensão, como um alicerce importante. Uma das características que Marianne Streisand descreve como sendo recorrente em qualquer projecto estético de intimidade ao longo do séc. XX, incluindo o de Strindberg, é a existência de um: “ (...) *ein enges, direktes Gespräch zwischen Künstler, seinem Werk und dem Betrachter;*” (Streisand, 2001: 123)². Esta característica levantada por Streisand parece-nos um ponto importante a ser tratado na abordagem do nosso tema. Mas além deste ponto em comum, não falaremos do projecto de Strindberg sobre o íntimo, por entendermos que não se estabelece um diálogo frutífero entre este e a nossa abordagem específica.

A proxémica de Edward T. Hall, embora possa parecer um caminho incontornável na abordagem das relações entre corpo e espaço no campo teatral não nos serve de apoio neste contexto, uma vez que não são as distâncias concretas que nos interessam aqui, mas o meio criado, ou seja, algo que emana das relações entre

² “ (...) um diálogo directo próximo, entre artista, a sua obra e os espectadores;” Tradução nossa.

corpo e espaço enquanto intensidades. É importante dizer que Peter Brook, de quem falamos no primeiro capítulo, traz para a cena um trabalho incrível sobre as relações proxémicas e este dado tem com certeza influências subjacentes às qualidades que iremos ressaltar como importantes para os processos comunicativos descritos, mas tivemos que restringir o nosso campo a aspectos mais incisivos em relação à nossa análise.

Estamos a transpor um termo comumente utilizado para caracterizar uma realidade interpessoal, ou de ligação entre poucas pessoas, para uma realidade de uma apresentação teatral, onde o encontro é bem mais alargado, envolvendo muitas mais pessoas. Não deixamos de estar à procura do que pertence normalmente à esfera do privado neste espaço público de partilha que é o teatro, mas a questão do público e do privado não será desenvolvida aqui. Ainda como espaço público, é de um espaço circunscrito e na maior parte das vezes mesmo fechado que vamos tratar, e com características que podem permitir uma experiência do íntimo no sentido de um diálogo com a própria “sensibilidade interior”, mesmo sendo este diálogo travado num espaço partilhado entre muitas pessoas (a menor incidência de luz na zona onde ficam por norma os espectadores tem um papel fundamental nisto). Não temos espaço nem será o nosso objectivo dar enfoque à questão do público e do privado, recorrendo a Richard Sennet e outros autores que actualmente pensam as mudanças significativas que o nosso panorama social actual apresenta neste âmbito. O que nos interessa tocar no que diz respeito ao público e o privado é sim a ambiguidade entre o que é público e o que é privado, ambiguidade frequentemente trazida para a cena nas produções teatrais recentes.

Espectáculos de referência

Será importante dizer que o caminho escolhido para pensar estas questões não existe independente da nossa observação na qualidade de espectadores, de um conjunto de produções teatrais recentes. Os espectáculos teatrais citados ao longo deste trabalho não constituem estudos de caso, mas servem simplesmente para pontuar alguns dos aspectos analisados. Podemos dizer que o nosso universo de reflexão é, com toda a certeza, influenciado por um conjunto de obras que marcaram

especialmente a nossa visão sobre este teatro recente, dentre as quais se destacaram espectáculos como: *Carmem com Filtro 2*, de Gerald Thomas; *Vau da sarapalha* (teatro Piollin), Luís Carlos Vasconcelos; “demonstrações” de alguns actores do *Odin Theatre*; *Ensaio sobre o Latão*, da Companhia do Latão; *Murx den Europäer! Murx ihn...*, de Christoph Marthaler; *Café Müller*, de Pina Bauch; *La Mélancolie des Dragons*; de Philippe Quesne; *Le Costume*, La Tragédie d’*Hamlet*, e *Une Flûte Enchantée* de Peter Brook, *Intimae* da companhia Turak Théâtre; *The White Body*, de Ea Sola, *Woyzeck*, de Josef Nadji, *La Chambre d’Isabella* de Juan Lawers; *Bleib Opus#3*, de Michel Schweizer. A participação em processos de criação de espectáculos, neste caso enquanto atriz, também foi importante, destacando-se nesta perspectiva o trabalho com as Companhias francesas *Turak Théâtre* e *Jardins Insolites* e o trabalho em diversas produções da coreógrafa portuguesa Madalena Victorino, entre as quais destacamos o projecto *Lembranças*. Na nossa prática teatral dois momentos foram recentemente responsáveis por uma curiosidade persistente em relação ao nosso tema. Madalena Victorino (coreógrafa e programadora cultural), com grande interesse em produções de teatro ou dança ou ainda em modos híbridos, que sejam marcadas por uma busca de intimidade, comentou connosco a possibilidade de haver espectáculos que, sendo íntimos, são entretanto apresentados em salas de espectáculos maiores, sem perder esta característica. Esta aparente contradição, da existência de uma maior distância e um “modo de proximidade”, no processo de comunicação estabelecida entre actores/*performers* e espectadores, interessou-nos profundamente. Tendo ainda experimentado com actores, no espectáculo *Lembranças*, de Victorino, uma proximidade física de cerca de um metro de distância entre actores/*performers*, bailarinos e os espectadores, percebemos que a proximidade física (extrema, neste caso) também criava alguns problemas em relação ao estabelecer de uma comunicação íntima com o espectador. Aguçamos assim a nossa curiosidade sobre esta questão. Outro momento de reflexão sobre estas questões deu-se quando participamos recentemente num projecto em colaboração com a companhia *Jardins Insolites*, que passamos a apresentar desde 2010, para um público singular, dos seis meses a três anos de idade, com o qual ainda não tínhamos tido a oportunidade de trabalhar. Estes bebés, com uma atenção bastante flutuante, apresentavam-se muito sensíveis ao nível da familiaridade que conseguiam atingir com o que estavam a

presenciar. Eles mostravam uma atenção redobrada como espectadores em relação ao investimento energético do actor em direcção à realização de uma acção (diferente da simples realização da acção, nestes casos era-nos pedido que pouca atenção restasse “fora” do que se estava a fazer). Conforme as indicações experientes da encenadora Isabelle Kesler, não necessitavam tanto, enquanto espectadores, de um foco directo em relação a eles por parte dos actores. Para chegar a um estado de maior cumplicidade com este público era necessário o endereçamento frequente a eles ou a troca de olhares, mas sobretudo um grande investimento nas acções.

Parece-nos importante levantar a questão do que pode significar actualmente uma qualidade íntima na comunicação teatral dentro da gama variada de experimentações teatrais contemporâneas. Seja ao nível do universo da encenação como no da actuação, campos aliás cada vez mais próximos num sentido de criação muitas vezes conjunta no panorama actual. Como refere Bourriaud, numa perspectiva em que “A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra em particular seria a proposta de habitar um mundo em comum” (Bourriaud, 2009: 30-31). Este horizonte está cada vez mais presente na prática artística contemporânea, e sendo uma realidade muito concreta a do “encontro teatral” faz-nos crer na necessidade de abordar este aspecto – o íntimo como qualidade existente em algumas das novas formas de comunicação teatrais propostas – e fazer incidir sobre esta questão alguma reflexão mais aprofundada e principalmente propor alguns questionamentos sobre este assunto.

CAPÍTULO I: A imbricação do corpo e do espaço

Íntimo: âmagio, apertado, confidente, consciência, cordial, doméstico, entranhado, entranhável, estreito, familiar, figadal, fundo, imo, interior, internado, intrínseco, particular, privado, profundo, reservado, secreto, unido.

Dicionário de Sinónimos, Porto, 1977.

I.1 Corpo espacializado

Alguns aspectos aqui tratados pertencem ao domínio do trabalho do actor/*performer*. Não pretendemos com isto isolar estes aspectos das questões do espectáculo como um todo, mas será a partir da perspectiva do actor/*performer* que surge a relação com o espaço de que vamos falar neste capítulo. O nosso principal foco estará voltado para o que, partindo desta relação, influencia a comunicação no eixo que liga actor/*performer* e espectador.

Em primeiro lugar interessa-nos pensar o corpo do actor/*performer* em contacto com o espaço, seguindo a mesma linha de raciocínio: pensar portanto na criação de um “modo de proximidade” com este espaço. Com um resultado reflexivo, ou de retorno em relação à consciência deste mesmo corpo e de ampliação da sua expressividade. Seguimos a mesma linha de pensamento de Maria Augusta Babo em relação ao contacto: “ (...) o con-tacto é, antes de mais, tacto. Tocar é este acto exacto em que o corpo encontra o mundo, em que o corpo, assumindo a sua própria finitude, o seu bordo, a sua pele, a usa como superfície de captação de sensações, de ligação ao espaço envolvente: o contacto é este tacto que integra o sujeito no mundo” (Babo, 2004: 27).

A ideia é a de um corpo como “entidade relacional”, e o relacional tem aqui um sentido bastante profundo:

“Espinosa não define corpo por sua forma e função (...), nem como substância ou sujeito. Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e ser afetado. O corpo é definido pelos afectos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. Espinosa propõe que o corpo não é separável de suas relações com o mundo posto que é exactamente uma entidade relacional.” (Fabião *apud* Ramos e Fernandes, 2008: 238)

Este corpo em constante troca e transformação a partir dos afectos permite um sem número de influências e adaptações e, segundo esta lógica, absorções e integrações de dados exteriores a este mesmo corpo. O espaço constitui-se numa relação primordial que se estabelece no caso do trabalho do actor/*performer*. Ainda sem intenção de gesto, movimento ou mesmo acção estas trocas já estão a actuar. E a organizarem-se no corpo. O espaço circundante e mesmo a arquitectura deste espaço, no qual o corpo do actor está inserido, produz neste uma reverberação directa no seu corpo, mesmo a nível muscular. Há muito tempo que esta é uma questão que ocupa o pensamento de teóricos e criadores, que assumem como crucial a percepção e reacção do corpo do actor/*performer* ao espaço: “A relação entre corpo e espaço não é de mútua exterioridade, pelo contrário, diz Merleau-Ponty, a rigor «somos do espaço e do tempo», nosso corpo se aplica a eles e os abarca, e seus horizontes são indeterminados. Nesta situação, os movimentos corporais não são movimentos «no» espaço, mas geradores «de» espaço, não sendo este isotrópico, mas topológico” (Pallamin *apud* Medeiros, 2007: 182). José Gil define muito bem esta questão partindo da dança e abarcando igualmente outros campos, quando escreve:

“Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objectivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria espaço com o seu movimento. (...) O que pouco difere do que se passa noutros palcos. O actor transforma também o espaço da cena; o desportista prolonga o espaço que rodeia a sua pele, tece com as barras, os tapetes, ou simplesmente com o

solo que pisa relações de convivência tão íntimas como as que tem com o seu corpo.” (Gil, 2001: 57)

É exactamente disso que se trata, de “relações de convivência íntimas”, que o actor/*performer* vai criando com o espaço e que alteram a densidade deste mesmo espaço à sua volta, e num movimento de retorno, alteram o entendimento e a densidade do seu (actores/*performers*) próprio corpo, em repouso ou em movimento. Uma vez que estes canais estão abertos e as trocas se efectuam, temos um corpo que bebe deste espaço envolvente, mas igualmente um espaço que se altera com isto. Ainda nas palavras de José Gil:

“ (...) surge um novo espaço: chamar-lhe-emos espaço do corpo. (...) Os movimentos do espaço do corpo não se detêm portanto na fronteira do corpo próprio, mas implicam-no por inteiro: se o espaço do corpo se dilatar, por exemplo, a dilatação atingirá o corpo e o seu interior. (...) A dimensão da profundidade distingue radicalmente o espaço do corpo do espaço objectivo. Porque não se trata de uma profundidade mensurável, como um comprimento que se movesse 90º para medir a distância que separa o observador do horizonte. O que é próprio desta profundidade é ligar-se ao lugar, dizendo-se então topológica: é uma certa ligação do corpo com o lugar que escava nele a sua profundidade. O espaço do corpo é este *meio espacial* que cria a profundidade dos espaços.” (Gil, 2001: 65 -69)

Será neste sentido que pensamos que esta relação do corpo com o espaço afecta o corpo de imediato (na verdade se dá como um processo simultâneo) carregando este mesmo corpo de uma nova densidade. Convém esclarecer o que queremos dizer ao falar em “densidade” do corpo. Retomamos para abordar esta questão uma ideia de Bonfitto quando fala da influência dos ensinamentos de Gurdjieff no trabalho de Peter Brook e refere a “materialidade”. Diz ele que “A materialidade pode ser percebida em seus diferentes graus graças à conexão entre

matéria e energia” (Bonfitto, 2009: 153). E cita Ouspensky, sobre os ensinamentos de Gurdjieff: “As pessoas estão acostumadas a pensar que a matéria é toda igual por toda a parte. (...) É verdade que a matéria é a mesma, mas a materialidade é diferente. Diferentes graus de materialidade dependem directamente das qualidades e propriedades de energia manifestadas em um dado momento.” (Ouspensky *apud* Bonfitto, 2009: 153) Fazemos uso do termo densidade do corpo no sentido portanto de uma determinada “materialidade” que este corpo adquire, segundo um determinado investimento de energia, ou estado de vibração interna (neste caso, produção de energia) em “estado de alerta” (*awareness*)³, que surge no contexto referido, da relação do corpo com o espaço. Preferimos utilizar densidade em vez de materialidade, pela sugestão que esta primeira apresenta em relação a possibilidades de texturas sobrepostas, promovendo desta forma uma maior ou menor consistência. Isto não quer dizer que o termo materialidade não seja eventualmente mais preciso neste caso. Esta nova densidade que o corpo adquire ao colocar-se em relação ao espaço desta forma, estaria, na perspectiva inversa (mas não contrária) ao *espaço do corpo* de José Gil, ou seja, do ponto de vista do actor/*performer*, o corpo especializado. A interioridade do corpo está igualmente implicada neste processo, num fluxo contínuo de percepções interiores em direcção ao exterior e vice-versa, do exterior em direcção ao interior, que definem esta relação com o espaço. Dizer que o interior está implicado e manifesta-se expressivo neste processo (a partir, neste caso, das relações que cria com o espaço) segundo a percepção de quem está de fora (o espectador) é quase como dizer que este corpo respira, no sentido de que este é um processo de certa forma inevitável, em diferentes níveis, é claro. José Gil diz:

“ (...) tão facilmente o que se passa no “interior” e que é da ordem da subjectividade (emoções, sensações, afectos) se traduz expressivamente no

³ A nossa integração do dado da reflexividade na construção desta densidade do corpo entra em confronto com a definição original de *awareness* – “A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, tornar-se uma *consciência do corpo*. Trata-se daquilo a que os bailarinos anglo-saxónicos chamam *awareness*” (Gil, 2001: 159). Entendemos que no caso da dança, o contexto é completamente outro, e se manifesta no sentido de uma reacção que nega a utilização, por exemplo, do espelho, o que no teatro não se configura como realidade uma vez que o ponto de “apoio” do exercício reflexivo ou de retorno, no caso teatral provém em geral do olhar do espectador.

exterior (gestos, movimentos, sons, mímicas, expressões faciais). Esta característica transmite-se curiosamente ao seu invólucro: o corpo percebido é imediatamente expressivo. Os membros, a cara, a pele, a voz “esquematisam” o sentido dos afectos e pensamentos que, antes de mais, se inscrevem no interior.” (Gil, 1997: 180)

Esta dupla imbricação do corpo e do espaço produz uma corporalidade e produz também uma espacialidade diferenciada, que é base comunicante nestes casos, em relação aos espectadores. A capacidade do corpo emitir, expressar, através deste meio espacial não pretende se opor a ideia de imbricação, sugerindo o espaço como algo separado do corpo. Pelo contrário, em concordância com Merleau Ponty entendemos que:

“O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstractamente com um carácter que lhe seja comum, devemos pensá-lo como uma potência universal de suas conexões.” (1999: 328)

O espaço como este meio em que são transmitidos dados expressivos que partem do corpo do actor/*performer* em direcção aos espectadores (e vice-versa, em outro nível de intencionalidade, dos espectadores para os actores/*performers*) é fundamental. Não podemos deixar de mencionar a este respeito o conceito de atmosfera. Em José Gil, a atmosfera refere-se ao meio de conexão, e esta noção é útil para a nossa perspectiva de comunicação entre actores/*performers* e espectadores. Segundo ele:

“ (...) quando um olhar meu, na rua, “apanha” um outro olhar: não se sabe como, dois corpos (e dois espíritos; melhor: dois inconscientes) encadeiam-se

um no outro, numa espécie de captura recíproca. (...) Este “meio” tem de diferente em relação ao espaço e ao ar que se respira o facto de pôr em contacto os corpos até mesmo à distância. (...) A atmosfera tem a propriedade de transformar os corpos submetendo-os ao seu regime de forças. A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objectos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças.” (Gil, 2001: 146)

Gil relaciona directamente a noção de atmosfera ao seu “espaço do corpo”. Falamos de espaço portanto, não de uma maneira genérica, mas como este espaço do corpo de José Gil, e ainda do ponto de vista do espaço enquanto “espaço gestual”. Segundo Patrice Pavis, o espaço gestual: “É o espaço criado pela presença, a posição cénica e os deslocamentos dos atores: espaço “emitido” e traçado pelo ator, induzido pela sua corporeidade, espaço evolutivo e susceptível de se estender e de se retrair” (Pavis, 2005: 142). Entendemos portanto o espaço como potenciador destas intensidades e conexões. José Manuel Santos ao citar Böhme e a sua “estética das atmosferas”, refere sobre o pensamento deste autor: “Não só o som ou o cheiro, também «a forma da coisa produz efeitos para o exterior» - «die Form wirkt nach Außen». Esta efectualidade é o modo como a coisa manifesta a sua presença, o seu estar no espaço. A coisa «sai de si», (...) ressoa nos modos que a caracterizam, e enche o espaço circundante, sendo assim as «atmosferas», tal é a definição a que chega Böhme, «espaços, enquanto “tingidos” por coisas, pessoas ou constelações de circunvizinhanças»” (José Manuel Santos, 2007: 140-141).

Este espaço onde o actor/*performer* se insere, com a sua arquitectura própria, se constitui também, durante o decorrer da *performance* teatral, num espaço partilhado pelo público e este será igualmente um factor de influência na organização dinâmica (interna e externa) do corpo. Percebida como estreitamento de uma distância (que normalmente costuma separar actores/*performers* e espectadores), pelo facto de o espaço que separa o actor do espectador passar a ser percebido como um meio transmissor, que toca e afecta tanto um como o outro. Esta percepção é mais aguçada no caso do actor/*performer*, mas pode ser transmitida por este aos

espectadores. Segundo Pavis, “A *experiência sinestésica* do ator é sensível em sua percepção do movimento, do esquema temporal, do eixo gravitacional, do tempo-ritmo. Dados que teoricamente só pertencem ao ator, mas que ele transmite mais ou menos voluntariamente ao espectador” (Pavis, 2005: 143).

Em linhas de trabalho teatral mais ligadas à fisicalidade e à dança esta noção é aproveitada como uma consciência ainda maior dos estímulos sensoriais percebidos pelos actores/*performers* e passíveis de serem explorados criativamente, ou dito de uma forma muito simples, constituem possibilidades de integração dos estímulos espaciais no corpo expressivo do actor/*performer*.

Muitas vezes trabalhado de forma intensa pelos actores/*performers*, este dado de integração dos estímulos da troca com o espaço faz convergir o investimento energético destes no sentido de uma ampliação da sua “presença” em cena. É importante diferenciar o termo presença, muito utilizado no novo léxico pós-dramático, da chamada “presença cénica” do actor/*performer* no campo da prática teatral. As duas utilizações do termo partilham um campo comum, mas no segundo caso o seu sentido é mais específico. No primeiro caso, é chamada a atenção para a presença (estar presente, presença partilhada) como um dado já comunicante por si neste novo teatro, mas no segundo caso a “presença cénica” refere-se a uma qualidade específica que o actor/*performer* atinge por vezes e que amplia a intensidade ou vibração da sua energia física e que é percebido, para utilizar um termo de Eugénio Barba, como um “corpo dilatado”, expandido em sua capacidade expressiva. Outros autores trataram profundamente as questões em relação às qualidades energéticas produzidas pelos actores em cena. Barba buscou com o seu grupo os estados energéticos alcançados através de diversas vias de treinamento corporal chegando a um corpo “dilatado”, expandido em seus contornos por um estado físico extra-quotidiano; Zeami, já no séc. XV, com uma perspectiva que caminha em outra direcção, mas dentro de uma mesma lógica de “expansão energética”, com a sua regra dos “sete décimos”, que através de uma contenção energética (utilizar no movimento apenas sete décimos da energia existente no interior do corpo para este mesmo movimento) forneciam ao movimento uma qualidade fortemente expressiva. Mikhail Tchekhov fala de “irradiação”: o contexto de troca que o autor descreve como

fazendo parte deste processo é muito interessante. Aslan fala sobre o trabalho de Tchekhov neste sentido: “ (...) o ator emite uma irradiação e, em troca, recebe a de seus parceiros, percebe todos os elementos da situação, é sensível à ambiência geral do cenário e da encenação. Essa refração contínua garante o aspecto vivo do jogo cénico. Além disso há uma troca com os espectadores (...)” (Aslan, 1994: 83-84).

Sobre a “presença” assim entendida, Josette Féral comenta no seu *Mise en scène et jeu de l’acteur*:

“Plus difficile à cerner comme réalité, la présence semble échapper à toutes les définitions par lesquelles on a tenté d’en circonscrire les modalités. De même nature que le "charisme" ou "l’aura", la présence évoque cette faculté qu’ont certains acteurs d’attirer le regard vers eux, qu’ils soient immobiles ou en mouvement. Il s’agit d’une force d’attraction du regard, d’un rayonnement de la personne. Nombre de metteurs en scène ont reconnu son existence même si elle semble révéler de l’intangible.” (Féral, 1997: 21)

Esta “presença cénica” é percebida muito claramente pelo público, sendo muitas vezes verbalizada pelos espectadores como um brilho próprio que alguns actores/*performers* apresentam e que faz com que o olhar dos espectadores sinta esta atracção própria provocada pela sua simples aparição naquele espaço. Nas palavras de Odette Aslan, “Com efeito há um impulso, uma força que precede o movimento, que o prolonga, que lhe dá autoridade e, por isso mesmo, confere a quem executa o que se chama *presença cénica*” (Aslan, 1994: 83). Alguns encenadores e actores apontam caminhos, ou ainda, processos ou treinamentos, que podem potenciar esta qualidade. Noutros casos ela parece fazer parte do trabalho deste ou daquele actor/*performer* como algo intrínseco, que não exigiu nenhum treinamento específico para se manifestar. Não iremos desenvolver estas questões no corpo desta dissertação por não constituírem o nosso foco de análise. Será no entanto importante referir que esta é uma matéria implicada irremediavelmente no processo de comunicação e nas relações que o corpo pode criar com o espaço e com o outro (seja este outro um outro

actor/*performer* ou os espectadores) e por isto fundamental como uma noção a acompanhar o nosso raciocínio. Um último comentário a respeito da “presença cénica” dos actores/*performers* se faz necessário, sendo a presença cénica um aspecto do corpo expressivo, e que está portanto envolvido na comunicação com os espectadores, ela terá no caso da relação do corpo com o espaço, uma possibilidade de ampliação advinda exactamente do aprofundamento deste contacto a que chamaremos “íntimo” com o espaço. Matteo Bonfitto, no seu *O Ator Compositor*, comenta: “o corpo pode interferir e construir o espaço alterando a sua percepção e a percepção do espectador. A alteração do espaço, desta forma, muitas vezes é percebida através de uma alteração na qualidade de presença do ator (...)” (Bonfitto, 2002: 111).

Escolhemos no entanto pensar este contacto íntimo entre o espaço e o corpo, uma vez desenvolvido enquanto meio expressivo, como factor em si comunicante com relação aos espectadores, antes mesmo de resultar numa dada ampliação ou dilatação da energia, ou ampliação da “presença”, dos corpos em cena.

Estamos mais perto, dentro do que queremos analisar, de outro termo que, em se tratando de uma relação mais directa do corpo com o espaço, nos parece mais justo, que é o termo “apropriação”. Costuma-se dizer que o actor deve caminhar no sentido de conseguir “apropriar-se” das acções e do texto dito, na sua busca de uma qualidade orgânica durante a fase de ensaios e também a seguir, durante os espectáculos. Estamos entretanto a pensar especificamente a relação com o espaço, ou seja, de um apropriar-se pelo corpo do actor do espaço à sua volta. Sónia Machado de Azevedo, no seu *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*, fala sobre a apropriação ligando esta noção à das trocas que esta imbricação corpo-espaço pode promover:

“Uma consciência, na qual o sentir o próprio corpo não se separa da captação que se tem dele e do que está em torno. Nesse sentido é que perceber, torna-se apropriar, não do que está fora de nós simplesmente, mas da ligação entre o que está fora (e se dá a perceber) e da nossa tomada de consciência de uma relação estabelecida, da qual não podemos dar conta por inteiro.” (Machado de Azevedo, 2002: 204)

No sentido já referido na introdução de espaço enquanto um lugar, é que o sentido de apropriação se torna mais claro. O termo “realização espacial do lugar” do filósofo e antropólogo Michel de Certeau, que pesquisa sobre as “práticas de espaço” (*Pratiques d'espace*) nos fornece uma imagem bastante clara deste factor de apropriação. Cientes de que este conceito apresenta na pesquisa de Certeau outras implicações que não as tratadas no nosso contexto, em que falamos em termos de imbricação mútua do corpo e do espaço, ainda assim, o termo *realização espacial do lugar* tem como vantagem supor uma acção activa do corpo e que advém de uma proximidade do caminhante com este espaço: “ (...) c’est un procès d’appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s’approprie et assume la langue); c’est une *réalisation* spatiale de lieu (de même que l’acte de parole est une réalisation sonore de la langue); (...) La marche semble donc trouver une première définition comme espace d’énonciation” (Michel de Certeau, 1980: 180-181).

Tratando-se do trabalho do actor/*performer* sobre o espaço (enquanto espaço gestual), neste caso promotor de uma alteração mútua do espaço e do corpo que o percorre, ou que nele se afirma, “realizando-o”, diríamos com De Certeau, a ligação é ainda assim clara tanto neste exemplo como no exemplo do caminhante comum em De Certeau. Quando dizemos que se verifica uma afirmação do corpo no espaço é porque este mesmo corpo tem a noção da alteração que efectua no próprio espaço enquanto espaço gestual, e portanto joga com este dado, vivendo as trocas com o espaço e ouvindo o eco destas transformações a partir também do que é perceptível na comunicação com os espectadores. Vamos utilizar, frequentemente, daqui para frente, a palavra “lugar”, ou “lugar cénico”, ao invés de espaço, com o intuito de marcar (este tema será aprofundado no segundo capítulo) esta apropriação e afirmação do corpo como um vector vertical importante e que carrega o espaço concreto (e o próprio corpo que nele se inscreve) de outros significados a partir da relação com estes corpos.

Vamos falar repetidas vezes sobre “vectores” como linhas de força que são, por assim dizer, traçadas desde dentro do corpo do actor/*performer* e que são perceptíveis igualmente do exterior, por parte dos espectadores. Os vectores têm a ver com o foco,

e com o endereçamento energético, ou ainda com o investimento energético dos corpos em relação à uma acção específica, por exemplo. Novamente estes vectores são fenómenos concretos, mas que no caso do corpo dos actores/*performers* ganham uma maior consistência pela escuta consciente destes processos e a capacidade de gerir (a partir do treinamento que esta prática integra) estes movimentos direccionados no corpo. Podemos pensar, para clarificar esta noção, na ideia de “acentuação”, de Merleau-Ponty:

“Se fico em pé diante da minha escrivaninha e nela me apoio com as duas mãos, apenas as minhas mãos estão acentuadas e todo meu corpo vagueia atrás delas como uma cauda de cometa. Não é que eu ignore a localização dos meus ombros ou dos meus rins, mas ela só está envolvida na de minhas mãos, e toda a minha postura se lê por assim dizer no apoio que elas têm na mesa.”
(1999: 146)

Merleau-Ponty comenta ainda nesta mesma direcção que o corpo “está polarizado por suas tarefas, enquanto *existe em direcção* a elas” (1999: 147). Será neste sentido, imbuído das características mencionadas em termos de especificidade no caso do actor/*performer*, que os vectores se apresentam como estas direcções enquanto linhas de força, ou “acentuações” (embora esta expressão pareça prever um final, enquanto no vector pode se trabalhar como um prolongamento).

I.2 Um pré-gesto de adaptação

O teatro é de facto essa prática que calcula o lugar das coisas tal como são observadas. Roland Barthes

A tentativa de antecipação em relação ao olhar do espectador ou de um observador externo que pode ser o encenador, o coreógrafo, entre outros, existe de

forma muito presente, como dado adquirido, no caso do actor/*performer* e também do bailarino/*performer*. Uma necessidade profissional, de tentar prever a chegada do que é realizado em cena.

“ (...) a auto-reflexividade, como aliás toda a reflexividade, assenta num paradoxo: a visão, para mudar de campo, para ver aquilo mesmo onde se insere, necessita de opacificar o campo da visão e torná-lo ecrã reflector, impedindo a linha de fuga do olhar fazendo-a retroceder; exige como que uma reduplicação do olhar, exige pois um dispositivo opaco que lhe devolva a imagem como se o próprio olhar, autonomizando-se e saindo para fora do corpo, se pudesse, só então, apropriar dele.” (Babo, 2000: 336)

O “dado adquirido” da reflexividade no caso da prática actor/*performer*, por exemplo, pode ser entendido como um tipo de “extensão” que molda o deslocamento e o tónus corporal e por consequência a leitura por parte do espectador deste mesmo corpo no espaço. Mais uma vez, este é um dado que altera a densidade deste corpo e do próprio espaço.

No meio teatral fala-se na importância de desenvolver um “olhar de fora”, como um exercício que calcula a chegada, seja da voz, como da leitura de um movimento por parte dos espectadores e pode em certos casos acompanhar o corpo dos actores/*performers*. Se este “acompanhamento” não é visível, nem por isso é menos clara a sua existência, principalmente para quem tenha alguma familiaridade com o processo teatral deste ponto de vista. Faz parte desta faculdade não só desenvolver um calcular satisfatório destes dados no sentido da sua recepção, sendo este calcular intuitivo, mas igualmente passível de ser desenvolvido de forma cada vez mais apurada, como também a percepção de distâncias no espaço cénico, dentro da noção do volume do próprio corpo. A ampliação geral do campo de visão auxilia neste processo, mas não é somente através dele, e sim deste exercício continuado de retorno a partir do exercício reflexivo.

Sobre este aspecto pode-se acompanhar do ponto de vista da prática do actor/*performer* uma espécie de percurso em relação a este exercício, o que pode esclarecer melhor esta questão. Para exemplificar algumas fases de um possível percurso do ponto de vista da criação do actor/*performer* no espaço cénico, quando este improvisa ou segue uma proposta mais direccionada do encenador, salientamos os seguintes passos:

Consciencialização – nesta primeira fase verifica-se apenas um “andar para frente”, sem necessariamente se poder saber o “caminho de volta”. Em outras palavras, neste ponto a proposta deste actor/*performer* parte de uma consciência em relação aos movimentos, gestos ou acções que realiza, mas ainda sem grande intervenção da memória ou do sentido reflexivo. Esta consciência manifesta-se nesta fase mais como precisão física dos movimentos realizados, equilíbrio, percepção activa do exterior e dos outros, etc.

Sentido de retorno – neste ponto já se vislumbra o “caminho de volta”, o que significa que os actores/*performers* podem repetir o que realizaram corporalmente com alguma precisão e portanto já com algum registo de memória envolvido. E já começam a incluir uma ideia sobre a perspectiva de leitura por parte dos espectadores do que está sendo criado.

Sentido de apropriação⁴ – ocorre aqui o encontro dos dois primeiros momentos, e também uma espécie de sentido da repercussão da dinâmica do movimento durante este percurso. Como se os próprios criadores (actores/*performers*) pudessem ouvir o eco das transformações que o corpo é capaz de operar no espaço e os efeitos destas transformações em termos de leitura, do ponto de vista ou em conexão com a perspectiva que os espectadores têm do que estão a assistir. Nesta fase procura-se ainda um certo estado de absorção orgânica destes dados, de forma a não ser mais preciso revisitar mentalmente nenhum passo do percurso e poder então estar disponível e ter a espontaneidade necessária para garantir o “estar no presente” da acção.

⁴ Neste caso o termo “apropriação” ganha um sentido mais amplo do que a afirmação do corpo em relação ao espaço cénico. Será entretanto com este segundo sentido mais restrito que vamos utilizá-lo mais frequentemente neste nosso contexto.

Este é um tema ao nosso ver pouco abordado e que mereceria um estudo mais aprofundado, principalmente em relação a esta adaptação que envolve tanto o movimento corporal quanto o gesto vocal do actor/*performer* em relação ao espaço cénico. Por entender que esta adaptação participa na comunicação expressiva que parte do corpo do actor/*performer* em direcção aos espectadores é que esta questão se torna particularmente interessante para nós.

Uma adaptação reflexiva, neste caso, porque pensa na recepção por parte dos espectadores, em relação à escala da sala de espectáculo ou espaço de apresentação e da sua arquitectura como um todo. Nesta situação todo o sistema perceptivo do actor/*performer* orienta-se no sentido de escolher por exemplo a potência de emissão de voz e a amplitude de movimento condizente com a escala espacial circundante na qual se encontra e muitas vezes até adequada à qualidade acústica da sala. Simone Benmussa comenta a este respeito:

“Un geste s’inscrit dans un espace. Il convient d’en transposer la perspective et les proportions en fonction de l’espace qui entoure l’acteur. Vu de la salle, un geste change de proportions. Hauteur, profondeur et ouverture du plateau, hauteur des cintres, inclination de la salle, angles des projecteurs, c’est relativement à ces données et à ces repères que le metteur en scène, instinctivement, indique un geste. Comme le peintre qui situe d’abord les lignes de force et place les volumes avant d’entrer dans le détail de son tableau, ou comme le cinéaste qui compose ses cadrages.” (Benmussa *apud* Aslan, 2003: 155)

Benmussa fala do auxílio do encenador neste processo de adaptação, mas este é um instrumento desenvolvido (em maior ou menor grau) como percepção de qualquer actor/*performer*. Admitindo que o encenador está literalmente numa posição privilegiada para fazer correcções neste sentido, este trabalho parte por vezes de uma proposta do actor/*performer*, que procura calcular intuitivamente a “chegada” da sua voz e do seu gesto à plateia (novamente no sentido reflexivo, ou seja, num movimento

de retorno). De uma maneira muito concreta o actor/*performer* ao apresentar-se num teatro maior, após ter apresentado numa sala de espectáculos pequena, vai buscar regular a potência de voz e o investimento energético para conseguir “abarcara” esta nova escala espacial da sala de espectáculo sem prejudicar a leitura que se terá destas mesmas acções e do texto dito oralmente a uma distância bem maior.

O corpo imbuído deste processo de adaptação ganha uma outra qualidade, e aqui pensamos sobretudo no tónus e na qualidade da energia que vibra neste corpo, presente nos movimentos, na sua imobilidade e em como ele se organiza frente aos outros corpos em cena e aos espectadores – daí a ideia de chamar a esta nova qualidade densidade. A densidade aqui entendida inclui estas linhas de força, os vectores que organizam as diversas posturas e movimentos do corpo, mas que organizam também uma certa percepção sobre a emissão que se efectua no encontro do corpo com o espaço e que constrói o espaço gestual. Isso se dá porque neste movimento de “retorno”, à procura desta adaptação e principalmente no momento seguinte de apropriação destes dados percebidos, o trabalho aí realizado confere ao corpo uma certa qualidade. O actor/*performer* se coloca numa dada disponibilidade para fazer esta mesma adaptação e, ao mesmo tempo, mostra-se apto a “carregar” consigo, por assim dizer, esta adaptação. Aqui entendemos que ocorre por assim dizer um adensamento da textura perceptiva deste corpo que, paradoxalmente, num acto de abertura da própria capacidade de percepção sensível, desenvolve ao mesmo tempo uma força que permite gerir estes movimentos e esta consciência activa durante este trabalho. Isto estará marcado no seu corpo, e portanto será uma nova densidade que nele se apresenta, e igualmente uma nova densidade à sua volta (espaço gestual). Bonfitto registou num caderno pessoal as suas impressões enquanto assistia a *A Tempestade*, de Shakespeare, encenado por Brook; estas impressões vêm de certa forma de encontro ao que estamos a falar:

“Um homem aparece. Suas palavras preenchem imediatamente o espaço, tornando-o mais denso. (...) Outro homem, quase desprovido de peso, atravessa meu olhar... O encontro entre um rapaz e uma garota transforma completamente a atmosfera... Eles não se movem simplesmente, eles

deslizam suavemente sobre uma superfície coberta de areia... Uma trama está sendo encenada. Mas o que está acontecendo não é somente a representação de partes seleccionadas de uma história. Há algo relacionado às acções... Que as permeiam, e as fazem dilatar, flutuar.... Por que eu as percebo desta maneira? Como elas produzem este efeito?” (Bonfitto, 2009: XIX)

Bonfitto percepcionou, na realização das acções mais simples como atravessar o espaço, uma qualidade maleável que tingia o espaço à sua volta com atmosferas, dinâmicas próprias... isso tudo já estava a comunicar, junto ao desenrolar da história de Shakespeare.

É importante notar que mesmo que em Brook a trama de uma história (base ficcional) exista, ela se move sobre um novo tratamento dos materiais teatrais, segundo nos referimos na introdução, algo se passa além da trama, ela existe sim, mas como um dos materiais utilizados. A pré-expressividade⁵, no sentido que Barba dá ao termo, ganha destaque de uma maneira geral no teatro pós-dramático. Ela se manifesta enquanto material da actuação, e não somente como condição inicial que apoia esta actuação. Em Brook isto também se verifica, e é assim que estas intensidades criadas pelos corpos jogam directamente com a história (e a sua dramaturgia visual).

Genericamente falando, este trabalho sobre os campos perceptivos e sobre a sua forma de actuar na expressividade de actores/*performers* e bailarinos/*performers* é explorado a partir de inúmeras técnicas e treinamentos específicos. Se as discussões em torno do corpo se intensificaram em várias áreas, é no campo das artes performativas que esta questão é experienciada de forma mais concreta, pelos actores, bailarinos e *performers* que experimentam de perto várias formas de treinamento e técnicas corporais com vista à uma ampliação do conhecimento prático sobre este corpo e sobre as suas potencialidades expressivas.

⁵ “O nível que se ocupa com o *como* tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, *como* o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo.” (Barba e Savarese *apud* Ferracine, 2003: 99-100).

“Les artistes occidentaux des années quatre-vingt-dix font preuve de maturité. Ils se soumettent moins volontiers que leurs aînés à des chefs de file ou à des modèles. Ils choisissent leur training dans un éventail élargi allant des arts martiaux à la danse post-moderne, de l’exercice vocal à la thérapie de groupe. Tout ce qui contribue au développement de la personne est sollicité, et non plus une technique exclusive. En deux ou trois décennies, nous venons de boucler une boucle, reversant les habitudes scéniques en couchant au sol les corps des acteurs puis les érigeant à nouveau à la verticale, ou négligeant le texte dramatique sacro-saint pour mieux y revenir. Dans ces balancements entre deux excès, le corps peut trouver sa juste place. Exercé, présent, vif, au service d’un interprète conscient de ses rouages les plus intimes.” (Aslan, 2003: 385)

No caso da prática cénica, a centralidade em relação ao corpo será igualmente um percurso pelo seu interior, não de um ponto de vista médico, mas muitas vezes incorporando conhecimentos a nível celular e muscular. Este percurso será em parte uma busca do orgânico, ou seja, perceber o interior como o trampolim pré-expressivo, em direcção a uma integralidade do corpo expressivo, mas também, no sentido contrário, de tentar compreender como é que o exterior pode agir como contágio, elemento de afecção, em relação a este corpo.

O importante neste caso será a proximidade consciente com estas dinâmicas internas e externas, com esta troca constante e com o gerir desta experiência em direcção à expressividade que os actores/*performers* buscam alcançar. Uma proximidade maior advém da prática do artista de perscrutar o seu instrumento. A história do teatro está recheada destes momentos de investigação deste seu “instrumento” primordial, do corpo vital e presente do actor/*performer* ante os espectadores. O que se altera no teatro dito pós-dramático é que este processo aparece exposto como um sintoma, quando antes permanecia muitas vezes encoberto, ou pertencendo exclusivamente a um estágio anterior, de treinamento e

ensaios. Segundo Mnouchkine, “(...) Un influx nerveux passe visiblement dans le corps des acteurs. Le théâtre est l’art du «symptôme»” (Mnouchkine *apud* Aslan, 2003: 296)

A pré-expressividade do corpo, que normalmente servia de base de apoio a uma máscara corporal (enquanto estruturação de uma personagem fictícia) é exactamente ela já um factor comunicante, nos seus pontos mais elementares, fundadores da pré-expressividade, ou seja: na estruturação do corpo em relação aos seus próprios apoios musculares, aos seus apoios sensíveis/emocionais, o nível de energia utilizado, relação com o espaço, com os observadores etc. Outras camadas, que antes se apresentavam encobrendo estes pontos, em relação ao público (uma vez que para o actor sempre estiveram na base do processo), estão “fora de jogo” e deixam a descoberto processos mais “próximos” do corpo do actor/*performer*, dizemos “próximos”, porque concretamente próximo da sua fisicalidade (sempre psico-física) no sentido de uma zona primária de troca com o espaço e com o outro.

Nestas constantes trocas efectuadas entre o corpo e o espaço, o desenvolvimento do sentido de retorno no gesto de adaptação em relação a organização espacial circundante, ou à sua arquitectura, têm uma função de ampliação da capacidade sensorial e da utilização do espaço fora do corpo como um meio de expressão deste mesmo corpo, e que lhe permite comunicar.

I.3 O exemplo de Brook

De um ponto de vista da prática dos criadores recentes cujo trabalho apresenta uma relação forte com o espaço e que conseguem fazer convergir esta relação no sentido de um estreitamento (utilizamos “estreitamento” e não aproximação pelas questões de escala que o segundo termo envolve, e que sentimos como limitadoras na percepção do que chamamos de íntimo) na relação de comunicação com a plateia, gostaríamos de destacar alguns aspectos do trabalho desenvolvido por Peter Brook.

Brook faz uma ressalva importante em relação ao treinamento físico com a qual estamos totalmente de acordo, quando diz:

“ (...) on crut qu’un corps mieux exercé conférerait plus de talent à l’acteur. On en vit des exemples tragiques dans les années soixante. Or l’important est l’étincelle, l’impulsion de l’acteur; située dans le corps, il est vrai qu’elle se développe plus favorablement si celui-ci est mieux exercé. Elle diffère cependant de celle du danseur. L’entraînement procuré par la danse n’aide pas les danseurs à jouer, il est plutôt un obstacle car trop tourné vers l’extérieur, vers la recherche d’une forme. Et ce n’est pas non plus l’impulsion de l’athlète ni celle de l’acrobate.” (Brook *apud* Aslan, 2003: 299)

Em espectáculos como *Le Costume* (1999), *La Tragédie d’Hamlet* (2000), em *Une Flûte Enchantée* (2010), este dado de apropriação do espaço pelo corpo do actor é verificado. A simplicidade proposta por Brook na organização cenográfica do espaço, utilizando muitas vezes unicamente um tapete a demarcar a área forte de jogo, concentra na corporalidade, no jogo entre os actores (e por vezes incluindo os músicos que partilham a cena com os actores) e nas relações espaciais e proxémicas, a linguagem cénica proposta. O tapete é utilizado por Brook, mesmo durante o processo de criação com um objectivo específico:

“Utilizamos muitas vezes como espaço de ensaio um tapete, com uma convenção muito clara para os actores: fora do tapete estamos no quotidiano, podemos fazer o que quisermos, esbanjar a nossa energia, fazer movimentos que não exprimem nada de especial (...) No entanto, logo que estejamos sobre o tapete, temos obrigação de mostrar uma intenção evidente, direi mais, de assumir uma vida intensa. O que é muito mais fácil quando há um público.” (Brook, 1993: 24)

A clareza advinda desta simplicidade faz destas criações uma fonte privilegiada de observação da capacidade de criação por parte do actor a partir das relações por ele estabelecidas com o espaço cénico, com os outros actores e com o público. Esta

opção faz lembrar o que já nos dizia Jacques Copeau em 1917: “um palco nu e verdadeiros actores”:

“Quanto mais nua estiver a cena tanto mais a acção poderá fazer aí nascer os sortilégios. Quanto mais austera e rígida for, tanto mais a imaginação aí trabalha livremente. É sobre o constrangimento material que a liberdade de espírito se apoia. Sobre esta cena árida o actor está encarregado de tudo realizar, tudo tirar de si próprio. O problema do actor, da interpretação, do *movimento* íntimo a trabalhar, da interpretação pura, é assim colocado em toda a sua amplitude.” (Copeau *apud* Borie *et al*, 1996: 413)

Tendo desenvolvido uma grande admiração e um longo percurso de pesquisa sobre o universo dos contadores de histórias, Brook acrescenta ao que referimos aqui como apropriação, um outro dado, chamando a atenção para um encontro interno do artista com a obra. Podemos relacionar esta ideia com aquilo que Marianne Streisand descreve como sendo uma constante em qualquer projecto estético de intimidade ao longo do séc XX, conforme citamos na introdução deste estudo, um “ (...) diálogo directo próximo, entre artista, a sua obra e os espectadores” (2001: 123). Guardadas as diferenças, esta ideia repete-se em Brook, desta vez relacionada com o actor-contador:

“Tripa Relação: Por um lado, a pessoa deve estar numa relação profunda, secreta e íntima com o seu conteúdo, com a sua sensibilidade interior. Esta primeira relação está presente tanto no contador como no cantor. Os grandes contadores que conheço, por exemplo, nas casas de chá no Irão, no Afeganistão, contam grandes mitos com muita alegria mas também com uma grande gravidade interior. A cada instante abrem-se ao público, não para agradar, mas para partilhar a alegria de uma coisa que continua a ser um texto sagrado. Na Índia, os grandes contadores que narram o Mahabharata nos templos não perdem nunca o contacto com a grandeza de um mito que

estão a reviver. A sua escuta está virada ao mesmo tempo para o interior e para o exterior, como sempre devia ser em cada verdadeiro actor. Estão ao mesmo tempo nos dois mundos.” (Brook,1993: 42)

Neste caso, a “grandeza do mito que é narrado”, que Brook ressalta como algo presente para o contador, equivaleria à relação do artista com a obra, de que Streisand fala. Streisand não menciona um ponto interessante que é referido por Brook: ele coloca, como um dos pontos desta tríade, a relação com a “sensibilidade interior”. Uma proximidade com esta base sensível, sendo que esta sensibilidade é representada em vários sentidos, como uma sensibilidade em relação ao estar presente, situado num determinado espaço/tempo, como esta “escuta” interior de que fala Brook. Estes são aspectos que tentamos aqui relacionar também a esta espécie de vector vertical que situa a corporalidade no espaço. Um vector fundamental que inscreve este corpo no espaço e que, ainda que seja uma verticalidade do actor/*performer* em relação a “ele mesmo” nesta relação com o espaço, pode vir a intensificar a comunicação com o espectador a quem ele não deixa nunca de se reportar (mesmo mantendo este investimento na relação com o espaço, com a acção e com os outros actores/*performers*).

Na prática, vemos, nos espectáculos encenados por Peter Brook, uma rara clareza, em todos os sentidos aqui mencionados, no que se refere a esta comunicação com o público. A respeito do trabalho do actor, Brook diz:

“Ele só encontra o caminho quando percebe que a presença não se opõe à distância. Distância é o compromisso com a significação total; presença é a o compromisso total com o momento vivo; as duas caminham juntas. Por isso o eclectismo absoluto nos exercícios durante os ensaios – para desenvolver o ritmo, a capacidade de escutar, o tempo, o tom, o pensamento de equipe e a consciência crítica – é muito valioso, desde que nenhum dos exercícios seja considerado um método. O que podem fazer é aumentar a percepção – física e espiritual – do ator em relação às questões da peça. Se o ator senti-las como

verdadeiramente suas, terá uma necessidade inevitável de compartilhá-las – necessidade de público. Desta necessidade de um vínculo com o público origina-se outra necessidade, igualmente forte, de absoluta clareza.” (Brook,1994: 96)

Esta comunicação detentora de tal clareza parece extrair parte importante da sua força da incrível consciência deste estar no espaço e no tempo e da consciência do próprio jogo teatral.

A limpeza e economia de movimentos não geram neste caso formalidade (o que seria em si uma outra textura à volta do simples), mas uma síntese que é comunicada quase “sem atrito” com a plateia. Esta simplicidade tem a força que costumam ter as coisas que vão com extrema rapidez ao ponto a que se destinam, uma qualidade de algo certo que produz em si uma ilusão de proximidade, chegando ao ponto com uma “facilidade” maior do que o esperado.

Os corpos em cena sejam dos actores ou dos músicos, mais intensamente verificado no trabalho dos primeiros, estão acima de tudo fortemente ligados, conectados, a este espaço. Esta conexão não se limita ao espaço cénico, mas parece por vezes existir de alguma forma com relação a todo o espaço da sala de espectáculo, e ainda mais além, ao exterior do edifício, arredores etc. Sobre esta consciência Agnès Dewitte diz:

“Le théâtre n’est qu’un moyen, pas un but en soi. C’est un moyen de partager un propos avec d’autres. Il est essentiel d’avoir l’exacte conscience de la présence de ces « autres », comédiens et spectateurs. Pour cela, il est nécessaire de percevoir l’état de chaque individu dans ce qu’il a d’unique, l’état de la salle de spectacle, du théâtre, de cette ville etc., d’avoir cette dimension-là dans le corps.” (Dewitte *apud* Aslan, 2003: 343)

A qualidade, para utilizar um outro termo da prática teatral, “de enraizamento” que os actores desenvolvem, encontra nestes espectáculos, um sentido pleno.

É criado assim um “espaço centrífugo” através desta relação entre corpo (do actor/*performer*) e espaço. Segundo Pavis este espaço centrífugo é um tipo específico de manifestação do espaço gestual:

“ (...) o espaço centrífugo do ator se constitui do corpo para o mundo externo. O corpo encontra-se prolongado pela dinâmica do movimento. O corpo do ator em situação de representação é, segundo a imagem de Barba, um “corpo dilatado”, ou seja, que tende a expressar o mais fortemente possível suas atitudes, suas escolhas, sua presença. Ao contrário, o espaço enquadrado e a ser preenchido é centrípeto; vai do quadro para o indivíduo.” (Pavis,2005: 143)

Do corpo do actor projectado em sua qualidade energética para o exterior se estabelece uma ligação na comunicação com o espectador que pode fazer emergir o íntimo. Parte da qualidade desta “ projecção” nasce segundo o nosso entendimento da relação com o espaço e deste “enraizamento” que promove uma estabilidade, uma organização corporal centrada num vector vertical, que os actores nos apresentam, estejam imóveis ou praticando algum gesto ou acção. Elsa Wolliaston, com quem tivemos oportunidade de trabalhar pessoalmente, oferece-nos uma imagem muito interessante sobre esta ligação com o solo, a que nos referimos como qualidade de “enraizamento”:

“En marchant, j’émerge du sol, je canalise à travers mon corps les forces issues du sol pour aller à la rencontre des forces «d’en haut». Par le geste, l’attitude, je suis ouverte sur l’extérieur, mais je suis aussi concentrée en moi-même car l’ouverture sur l’extérieur est toujours suivie d’un retour à soi. Ainsi, les lignes de force dans le corps se précisent en spirale, de soi vers l’extérieur et de l’extérieur à soi, indéfiniment, selon les différent rythmes que le corps doit maîtriser.” (Wolliaston *apud* Aslan,2003: 367)

Próximo ao que Wolliaston coloca sobre a sua experiência, parece-nos justo dizer que é nesta direcção que se desenvolve esta comunicação. Visando desde o primeiro instante o público ao qual o actor/*performer* se dirige (eixo *théatron*), parece ancorar, no espaço específico onde se inscreve (lugar), o seu investimento energético. Fazendo convergir as linhas de força estabelece o ponto (lugar, neste caso) de onde só então lançará o seu olhar e o seu “convite” em relação ao espectador. Os pés descalços, uma situação recorrente nos espectáculos de Brook, parecem enfatizar esta ligação ao solo de que fala Wolliaston. Percebemos os corpos dos actores ancorados neste enraizamento e também com esta ligação directa na comunicação com o público, como se deste lugar onde se encontram estáveis, embora sempre em adaptação dinâmica (o que garante o estar sempre activo e expressivo, mesmo na imobilidade), trazem o espectador para perto, mesmo que não literalmente, mas na qualidade da comunicação que com ele estabelecem.

O jogo com as distâncias, aproximações, e mesmo os mais subtis movimentos, venham eles de que parte do corpo vierem, tem um início, um desenvolvimento e um termo carregados de concretude, permitindo um tempo preciso de leitura, as acções e movimentos praticados em cena parecem encontrar um lugar no espaço, “registar as coordenadas” deste ponto, para só então seguir o seu caminho. Béatrice Picon-Vallin, ao falar da montagem “Ginjal”, realizada por Peter Brook, escreve:

“ (...) Brook continua a interpretar a seu modo as lições do Oriente e busca, primeiro, uma circulação de energia livre, contínua, sem obstáculos, na qual atores, personagens e espectadores serão os pólos de um fluxo incessante. O público se integra no jogo, não por um trabalho de decodificação, mas pelo trabalho da imaginação, da convivência que chega à cumplicidade.” (Picon-Vallin, 2008: 114)

A relação do corpo com o espaço se apresenta com grande força no trabalho desenvolvido por Brook. Não é difícil perceber, olhando para o processo de trabalho deste encenador com o seu grupo, de onde surge esta estreita ligação com o espaço,

seria o caso de dizer, lugar, e como ela fornece os estímulos necessários e potencia esta comunicação com os espectadores. Pode-se chegar por esta via a apresentar uma tal força em seus espectáculos, na realização do menor gesto que se inscreva no espaço.

“Nous faisons donc, au cours d’une même journée, des exercices d’intimité et des improvisations directement liées à l’espace, aux murs du Théâtre, afin de sentir ceux-ci d’une manière vivante: très proches, très lointains, nous les atteignons de la voix, du regard, pour être perçus jusqu’en haut, jusqu’au fond du dernier balcon. Dans notre pratique, où la mise en scène se crée au fur et à mesure (je donne des indications, les acteurs cherchent), il est essentiel de sentir cette relation à l’espace.” (Brook *apud* Aslan, 2003: 301)

CAPÍTULO II: O habitar do lugar cénico

Habitar é bem mais um demorar-se junto às coisas (...)

Heidegger

II.1 In media-res

Na sequência do que dissemos no final do capítulo anterior, Béatrice Picon-Vallin comenta ainda ser recorrente o facto de Brook insistir para que a sala esteja iluminada, sendo esta iluminação capaz de abarcar a plateia (ou espaço onde se encontram os espectadores).

“O trabalho da iluminação tem aqui um triplo objetivo: unir palco e plateia; iluminar a casa; dinamizar o espaço. Raramente emocional, a luz abre e fecha o lugar teatral, alonga-o ou o reduz, fornece orientações. (...) Exigência constante de Brook, os espectadores devem ser iluminados, eles podem ver e ser vistos pelos atores. A iluminação da plateia é modulada de acordo com a da cena (...).” (Picon-Vallin, 2008: 135)

A união dos espaços facilita a ligação do actor com o espectador, permite que este concretize o olhar em direcção ao espectador. Inclui também este espectador nas diferentes ambiências criadas para cada momento do espectáculo.

Uma ideia de continuidade, mas numa outra perspectiva pode ser observada na forma de iniciar alguns espectáculos do teatro dito pós-dramático. Esta se mostra muitas vezes diferente da sua forma tradicional. Pensamos na forma “mais tradicional” (menos utilizada actualmente) do abrir da cortina, ou numa versão mais simples, o iluminar o palco, paralela ou anteriormente à entrada de alguém. Alternativos a estes

recursos verifica-se a utilização de outros códigos. Em alguns casos, sobre os quais gostaríamos de falar, a opção de iniciar o espectáculo opta por um “activar” paulatino da estrutura cenográfica, através da movimentação dos actores/performers. A estrutura cenográfica é vista pelos espectadores desde a sua entrada na sala de espectáculo, não havendo nenhuma barreira de separação dos espaços, cortina por exemplo, dividindo a área de actuação e a área reservada ao público, e o equivalente a área de actuação, não está às escuras. O início do espectáculo se revela subtil, por isto utilizarmos o termo “activar”, pouco a pouco vão se revelando detalhes, pequenas movimentações, e os pormenores desta estrutura cenográfica vão sendo revelados aos espectadores. As “entradas” em cena, na área de actuação, não são enfatizadas nestes casos, acontecendo igualmente de maneira subtil.

Temos diante de nós uma poética que escolhe abordar este encontro inicial com o público como uma continuidade, de um acontecimento, ou ainda de uma actividade recorrente. Esta continuidade é introduzida principalmente pela maneira como os actores/performers se movimentam em cena, e em como se relacionam com este espaço. Neste primeiro encontro entre actores/performers e espectadores será onde naturalmente são lançadas as “regras do jogo” do espectáculo, mesmo que estas regras sejam pouco claras no teatro pós-dramático. Por essa razão será tão crucial este momento para o espectáculo como um todo, uma vez que é sugerida neste instante uma relação, de proximidade, ou não, por exemplo.

Implicado de outra forma a partir desta abordagem, o espectador concentra-se na acção e na ocupação deste espaço, que decorre quase naturalmente, praticada com grande familiaridade (no caso de haver diálogos, seguem esta mesma qualidade de familiaridade). Haverá nesta forma de abrir o espectáculo o estabelecer de uma “entrada” gradual, uma vez que algo já está a decorrer, como se o espectáculo não tivesse esperado pelos espectadores para se iniciar.

Dentre o conjunto de características que o teatro pós-dramático nos apresenta, uma delas é o facto de os espectadores estarem mais libertos da tensão em relação a descodificação inicial, aquela que buscava referências próprias dos moldes de uma estrutura dramática. Pela diminuição desta mesma tensão inicial, contamos com uma observação singular do espaço cénico que se apresenta de outra forma: “ (...) o espaço

teatral pós-dramático estimula conexões perceptivas imprevisíveis. Ele pretende ser mais lido do e fantasiado do que registrado e arquivado como informação; ele visa constituir uma nova “arte de assistir”, a visão como construção livre e ativa, como articulação rizomática” (Lehmann, 2007: 276)

Outro código é utilizado, o espaço será muitas vezes apresentado como “espaço metonímico”, segundo a designação de Lehmann, onde a escala de deslocamentos não é diferente daquela que se utiliza fora de um espaço de actuação, não sendo portanto esta deslocação simbólica.

“ (...) podemos chamar de metonímico o espaço cênico cuja determinação principal não é servir de suporte simbólico para um outro mundo fictício, mas ser ocupado e enfatizado como parte e continuação do espaço real do teatro. (...) no teatro pós-dramático o espaço se torna uma parte do mundo, decerto enfatizada, mas pensada como algo que permanece no *continuum* do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade de vida. (...) No espaço que funciona metonimicamente, um caminho percorrido pelo ator representa sobretudo uma referência ao espaço da situação teatral; como parte pelo todo, refere-se ao espaço real do palco e, *a fortiori*, do teatro e do espaço circundante como um todo.” (Lehmann, 2007: 267-268)

Uma situação em que “um passo é um passo” e podia ser um passo dado por alguém do público, por exemplo, será menos uma camada que existe entre a situação concreta do espectador e aquilo a que ele assiste. Fundamental no nosso contexto de análise será a possibilidade de criação desta continuidade e familiaridade a partir do que a relação que o corpo dos actores/*performers* é capaz de criar enquanto ocupação deste espaço de actuação, através dos gestos, acções e qualidades dinâmicas ou de imobilidade aparente.

Os efeitos desta entrada em cena dos actores/*performers* mais voltados para as acções e para a ocupação deste espaço do que voltados para o público, altera

imediatamente a qualidade da comunicação estabelecida com os espectadores num momento inicial (como já dissemos muito importante) e durante o decorrer do espectáculo. Os espectadores “respondem” em geral a este gesto de familiaridade, com uma atitude semelhante, uma vez que o estímulo inicial não foi criador de nenhuma tensão ou surpresa. Acompanham um percurso sem quebras bruscas, assistem a um habitar deste mesmo espaço. Lehmann fala-nos de uma situação análoga a esta, quando comenta sobre o trabalho de Lauwers: “Os atores com frequência se comportam de modo aparentemente privado, sem afectação – eles habitam o palco” (Lehmann, 2007: 187). Durante o surgimento gradual das figuras humanas que se passeiam inicialmente com aparente familiaridade por este espaço, reconhecemos não personagens, mas corpos que antes de mais nada estão profundamente ligados ao espaço cénico, estão também ligados às actividades que executam com a mesma familiaridade com que ocupam este espaço.

Aparentemente distante do exemplo tratado no primeiro capítulo será contudo importante relacioná-los numa perspectiva específica em relação ao lugar. Desta vez não será tanto pela via de um investimento energético (do corpo implicado) e consequentemente através de como se situam vectorialmente os corpos dos actores/*performers* como no primeiro capítulo, mas de uma forma mais difusa, pela criação de um espaço gestual, neste caso espaço centrípeto (“do quadro para o indivíduo”, diferente do anterior espaço gestual “do corpo para o exterior”), que empresta a este espaço uma qualidade de lugar. Não sendo a criação desta ideia de lugar algo estático, mas criada na medida da sua ocupação, percorrida pelos actores/*performers*. O conceito desenvolvido por Michel de Certeau, segundo o qual os “caminhantes” frequentes de percursos dentro da cidade passam, por uma proximidade com estes percursos, a “realizar espacialmente o lugar”, parece ter um sentido análogo ao que tentamos expor. Mesmo que em se tratando de algo artificial, uma vez que o espectáculo (a não ser no caso de companhias que tem o seu espaço próprio) costuma variar de espaços, sem se fixar normalmente por muito tempo em um único espaço. O que “acelera” no caso da situação teatral a “realização do lugar” é exactamente esta maneira de os corpos comunicarem aos espectadores a relação que

têm com este espaço cénico através da sua utilização, como se este fosse, durante o tempo do espectáculo, um lugar:

“Na linguagem comum, “espaço” e “lugar” também diferem porque é ao segundo que se associam conotações de densidade particular e qualitativa, enquanto o primeiro desperta para um sentido mais abstracto, geométrico ou quantitativo. Dizemos, por exemplo, “este é o lugar onde nasci” e não “este é o espaço onde nasci”, ou, o “espaço exterior à minha casa” e não “o lugar exterior....” (...) Na deslocação de carro por uma estrada, avistando uma paisagem com um monte descrevemo-la referindo que há “um” monte. Mas realizando uma caminhada, um percurso a pé pelo monte, e se o experienciamos com o nosso corpo, o percebemos com os cinco sentidos, já descrevemos a paisagem falando “daquele” monte. Provavelmente com a expressão “é um lugar maravilhoso”, e não “um espaço”. A paisagem vivida torna-se Lugar.” (Traquino, 2010: 57)

É numa abordagem mais próxima da ideia de lugar segundo estas características pela relação física e pela temporalidade criada através do percorrer deste espaço que seguiremos os passos de uma possível vinculação íntima do corpo com este espaço em particular (lugar). Esta abordagem do espaço cénico do palco (ou zona de actuação) como um lugar pode parecer algo estranha, uma vez que o palco é exactamente este lugar feito para ser múltiplo e não particular. Foucault descreve o espaço do palco como uma heterotopia em sua possibilidade múltipla: “ (...) heterotopia que tem o poder de justapor num só lugar real vários espaços, várias colocações que são incompatíveis entre eles. É assim que o teatro faz suceder no rectângulo do palco toda uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; ” (Foucault *apud* Miranda e Coelho, 2005: 248-249). Referimo-nos entretanto, e este é um dado importante, a formas de utilização do espaço cénico que não fazem uso da criação de espaços múltiplos, mas concentram numa só situação cenográfica o decorrer do espectáculo como um todo. No caso de Brook, o que se altera por vezes, no caso de mudanças de cena, é a simples movimentação de um elemento cénico, a

entrada (ou saída) de uma cadeira, de uma mesa, o estender de um tecido no chão, etc. Mas estas alterações não abalam a vinculação por parte dos corpos dos actores ao lugar cénico e, assim, não alteram na nossa opinião esta percepção do espaço enquanto lugar por parte dos espectadores.

Os actores/*performers* ao percorrerem este espaço cénico desta forma criam um vínculo concreto entre a sua corporalidade e este mesmo espaço. Este vínculo é imbuído das qualidades de familiaridade e proximidade (enquanto materialidade “palpável”). Aos espectadores esta continuidade apresenta-se temporalmente como algo que surgiu antes da presença destes neste local. Um vínculo como vindo (virtualmente) de um processo temporal anterior ao momento de o público estar ali. Surge assim a partir de uma continuidade (o próprio “habitar” sugere este estar anterior ao observador) não somente ligada ao lugar, mas como dissemos, ao que este corpo pratica em cena e principalmente como o faz, um movimento, uma actividade, ou o simples acto de observar (o próprio público, por vezes). Será nesta vinculação do corpo ao espaço que se pode implantar um tipo de comunicação a que chamamos íntima com o espectador a partir da inscrição do corpo criando um vector vertical que mais uma vez, situa duplamente o corpo e o lugar cénico. Este vector vertical estará articulado com o vector horizontal do eixo-*théatron*.

Mais do que observar a estrutura cenográfica que se activa diante deste público, os espectadores passam a perceber este “lugar”, partilhando da qualidade da relação que o corpo destes actores/*performers* propõe através da forma como o estão a percorrer/habitar. Num processo mimético, os espectadores se recolocam, ajustam o seu estar perante este acontecimento teatral a partir destas qualidades tácteis concretas estabelecidas pelos actores/*performers*. A propósito disso, Liliane Witrant, Claude Bernhardt e Jacques Mérienne, no artigo escrito por eles para o *Les Corps en Jeu*, dizem a respeito do espectador:

“Il vit alors son propre corps, sa propre rêverie, qu’il retrouve dans ceux de l’acteur. Par similarité avec celui-ci, il fait l’expérience d’être ici, sur son siège, et en même temps là, sur la scène, par résonance intime. Acteur et spectateur impliquent leur corps – quoique d’une manière différente, pour

vivre en imagination la même expérience. L'acteur dirige celle-ici mais ne peut le faire sans la complicité des spectateurs. C'est dans cette convention qu'ils sont ouverts l'un à l'autre." (Witrant, Bernhardt e Mérienne *apud* Aslan, 2003: 371)

Mesmo que esta "correspondência mimética" entre as corporalidades dos actores/*performers* e dos espectadores, guardadas as suas diferenças, não seja um dado garantido, há de facto uma influência interactiva neste sentido o que constitui um dado marcante desta intercomunicação. A escolha sobre o que seguir e como se situar enquanto observador por parte dos espectadores continua a gozar de uma grande liberdade, apesar de ser oferecida esta possibilidade de ligação as acções praticadas pelos actores/*performers*. Féral, que prefere a expressão "teatro performativo" em substituição ao "pós-dramático" de Lehmann, escreve a respeito da condição actual do espectador: "Quanto ao espectador, ele está, assim como o *performer*, situado na intimidade da acção, absorvido por seu imediatismo (...) Mas ele pode também ficar no exterior da acção, gravar com frieza as acções que se desenrolam diante dele, mantendo um direito de olhar que permanece exterior (...) " (Féral *apud* Ramos e Fernandes, 2008: 207).

Completamente assumido o carácter lúdico se inicia um espectáculo, diante de um público que eventualmente se pergunta (e isso já é em si uma abertura, neste caso causada por um estranhamento) onde situar o espectáculo, sem espectacularidade evidente. A partir destas características apresentadas uma outra ligação pode vir a ser estabelecida, a partir desta "proposta", que oferece uma abertura antes de qualquer outra coisa. Nas lacunas de um decorrer longe da previsibilidade há a permissão (convite implícito) para uma entrada sem pressa, para vivenciar um "algo" e um "lugar".

II.2 Perspectiva multiangular

Em cena, um corpo de costas sugere uma visão da corporalidade como um todo, e favorece igualmente a relação deste corpo com o espaço em que está inserido. Antes mesmo da configuração de qualquer personagem existe um corpo localizado no espaço. Na dança, por exemplo, Steve Paxton propõe a exploração do espaço pelo corpo do bailarino de forma a contemplar todas estas direcções, propondo o uso de todos os ângulos do espaço. Também o teatro aborda o corpo de costas e o corpo ao longe, que penetra a cena como silhueta mais do que como figura identificável. Segundo Banu: “Aujourd’hui, des metteurs en scène contemporains, même s’ils ne jouent pas de dos demandent à leurs comédiens de ne pas ignorer leur expression de dos, de le voir mentalement, de l’intégrer dans cette vision complète du corps qui a sacrifié depuis longtemps le règne de la seule frontalité” (Banu, 2003: 215).

De outra maneira em relação a anterior “continuidade”, é também uma relação do corpo com o espaço que se evidencia com a colocação de “um corpo”, antes da apresentação de uma personagem ou de um actor/*performer* que se possa reconhecer. Esbatidos os limites reconhecíveis deste corpo é oferecida uma visão do todo... Um corpo que serve a situação, corpo acção, corpo imobilidade, corpo cenário. Afecta quem o observa por ser também um corpo, como também o são todos os espectadores que ali estão.

Este corpo oferece também uma direcção, a da frontalidade que agora está a “apontar” noutra direcção que não a nossa, enquanto espectadores, criando outra relação com o ambiente cenográfico, perspectivando-o em profundidade. A situação do estar de costas, e suas variações mais subtis, mas que de todas as maneiras evitam a clara frontalidade, levanta uma série de aspectos relacionados com a comunicação e a percepção do espaço, fiquemo-nos pela questão da comunicação, que é o nosso foco. Menos do que uma procura directa da situação “de costas” é a procura de alternativas à frontalidade que se evidencia em alguns exemplos do teatro pós-dramático, uma exploração de outros ângulos direccionados ao interior da cena. Esta perspectiva multiangular passa a representar uma permissividade quanto a liberdade do foco que este espectador escolhe ao dirigir o seu olhar.

Na abertura e multiplicação dos ângulos criados pela posição dos actores/*performers* em alternativas a frontalidade, parece haver uma ambiguidade que se situa entre o fazer e o observar (o próprio fazer e o espectador que o observa), entre o agir e o repousar. Marcando também esta zona propositalmente ambígua entre o público e o privado, da qual falamos na introdução deste estudo. É assim absorvido no interior da cena o assistir, papel normalmente exclusivo do público. Nem totalmente de costas, nem totalmente de frente, em todos os casos propondo uma comunicação mais indirecta, menos marcada.

Hans-Thies Lehmann comenta novamente sobre o trabalho de Lawers: “ (...) observamos um encontro social, mas a porta não está de todo aberta; é como se olhássemos uma festa em que há pessoas vagamente conhecidas, mas sem realmente fazermos parte dela. Poder-se-ia dizer: o espectador passa uma noite entre (não com) Jan e seus amigos” (Lehmann, 2007: 185). De forma muito exacta e que nos parece uma síntese desta zona de ambiguidade no panorama teatral actual, Peter Brook diz:

“Não temos como objectivo uma nova missa, mas sim uma nova relação de tipo isabelino – estabelecendo um laço entre o privado e o público, o íntimo e o povoado, o secreto e o aberto, o quotidiano e o mágico. Para isso precisamos de uma multidão em cena e de uma multidão na sala – e no meio desta multidão em cena, indivíduos que oferecem as suas verdades mais íntimas aos indivíduos que povoam este público, que partilham uma experiência colectiva”. (Brook *apud* Monteiro, 2010: 419-420)

II.3 O “habitar” da Vivarium Studio

O filósofo Gillo Dorfles reflectiu bastante sobre a questão da “perda do intervalo”, preocupando-se em: “evidenciar o porquê de uma situação como a actual de desaparecimento e ausência de qualquer pausa no fluxo contínuo das nossas

percepções, fruições, criações, na incessante confusão dos acontecimentos e dos momentos a que somos submetidos” (Dorfles, 1986: 11).

As lacunas existentes na progressão de alguns espectáculos, momentos onde aparentemente “nada se passa”, criam efectivamente um desconforto e remetem o espectador em direcção a si próprio, em direcção à percepção das suas expectativas, da sua ansiedade, da sua necessidade enfim de que coisas aconteçam, de que acções se sucedam, uma necessidade própria do movimento incessante a que estão habituados.

“Para resistir ao bombardeio de informações do quotidiano, o teatro pós-dramático adota uma estratégia de recusa, que pode se explicitar pela economia dos elementos cênicos, em processos de repetição e ênfase na duração ou no ascetismo dos espaços vazios (...) Esse teatro, que privilegia o silêncio, o vazio e a redução minimalista dos gestos e movimentos, cria elipses a serem preenchidas pelo espectador, de quem se exige uma postura produtiva.” (Ginsburg e Fernandes, 2010: 25)

Pertencente a uma poética de continuidade que inclui momentos de insólitas pausas, suspensões de pouca densidade, os espectáculos instalam desta maneira uma incerteza quanto ao seu seguimento. Esta incerteza é imediatamente preenchida por uma participação mais activa, como se o espectador fosse imediatamente convocado para respirar em conjunto com o espectáculo nestes momentos de incerteza, havendo uma liberdade (aparente, construída) para uma implicação natural criada por esta abertura. Ao mesmo tempo, esta suspensão remete a uma consciência física por parte do público em relação ao seu lugar no espaço do teatro (a cadeira que ocupa, o seu conforto ou não, etc.), num outro ponto deste estar activo como espectador, uma actividade de reencontro consigo. Lehmann refere, sobre esta questão: “Quando o teatro se mostra como esboço e não como pintura acabada, propicia ao espectador a oportunidade de sentir sua presença, de reflectir, de contribuir ele mesmo para algo incompleto. O preço disso é o consequente rebaixamento da tensão, já que o

espectador tanto mais se concentra nas acções físicas dos actores” (Lehmann, 2007: 185). E, neste caso, este rebaixamento da tensão é favorável ao ambiente que se quer familiar, ainda que dentro de uma assumida distância marcada pela ambiguidade.

O trabalho de Philippe Quesne percorre o território do íntimo por uma outra via, diferente da dos projectos de Peter Brook. Ele apresenta-nos o íntimo enquanto vestígio encontrado em vários pontos do espectáculo. Apresenta no caso dos actores/*performers* principalmente esta familiaridade com o lugar, e ainda um modo “aparentemente privado” e muito próximo da não representação. É importante lembrar em relação a chamada “não representação” que ela é relativa em se tratando da prática cénica.

“Mesmo na ausência de uma máscara trazida pela ficção que lhe sirva de base, haverá uma formalidade física preparada para ser cena, para ser outra coisa que não realidade corporal de todos os dias. Há em todos os casos um estudo maior ou menor, uma prática mais ou menos calculada e exercida de formalizações a partir do corpo próprio. (...) mesmo que o que seja apresentado seja algo que se trouxe da vida real, ele adquire, pela intencionalidade, status de coisa criada, coisa inventada para ser arte, para servir a arte.” (Machado de Azevedo *apud* Guinsburg e Fernandes, 2010: 142-143)

No caso da Companhia Vivarium Studio a situação que descrevemos anteriormente como uma abertura a partir do modo familiar como percorrem a cena é muito clara, Aude Lavigne, num texto integrado no programa do espectáculo *La Mélancolie des Dragons*, que a Culturgest acolheu em 2009, comenta:

“Por que é tão inquietante ver um actor atravessar o palco como se andasse realmente no seu apartamento? Porque é tão fascinante observar um cão em cena? Porque é que ficamos perturbados diante de actores que vemos que estão a falar uns com os outros mas que não ouvimos, como se o som tivesse

baixado? (...) Estes actores transbordam o palco morto, contentam-se com o espaço, com o desprendimento e a concentração daquele que é apanhado no seu universo íntimo. São como extra-terrestres ou fantasmas que pudéssemos observar numa gruta e o seu natural aparece como singularmente estranho.” (Lavigne, 2009:10-11)

O ritmo temporal mais lento é proposto nos espectáculos da Vivarium Studio, no espectáculo citado e em outros, mas também em espectáculos como *Murx den Europäer! Murx ihn...* do encenador suíço Christoph Marthaler, a que assistimos na Volksbühne em Berlim, que segundo C. Bernd Sucher: “ (...) Exige dos espectadores que partilhem o prazer da lentidão que caracteriza o realizador. (...) Mais uma vez, Marthaler faz parar o tempo porque dá tempo ao tempo” (Sucher, 1999: p.307). O estabelecimento de um tempo desacelerado que possibilita integrar no decorrer do espectáculo momentos “vazios” de acção aparente, também nos parece favorecer esta comunicação inclusiva e aberta, em relação aos espectadores. Há tempo e espaço no espectáculo para que a aproximação do público (enquanto identificação mimética e percepção geral) aconteça gradualmente e sem receios em direcção ao espaço cénico. É numa espécie de “decantar” que a atenção do espectador se vai ligando ao espectáculo, no caso de Marthaler, mais marcadamente também através das repetições, de texto e de coreografias de movimento, que auxiliam nesta percepção de que há tempo para desfrutar o espectáculo. Segundo Lehmann, em Marthaler:

“O que predomina aqui não é uma dinâmica de sequência e consequência, mas um retorno sempre renovado do tema, à maneira de um mosaico. Já é em si contradramático o enfoque no cotidiano das relações amorosas entre pequeno-burgueses: ciúmes mesquinhos, desejos sexuais insatisfeitos, as habituais hostilidades, reconciliações lamuriosas. Trata-se de um cosmos da mediocridade, de um estado que deve se tornar reconhecível por meio de fatos menores, sem colisões dramáticas.” (Lehmann, 2007: 218)

Nestes espectáculos parece-nos haver uma provocação em relação a esta qualidade “intervalar”. Não apenas no tempo lento escolhido para o espectáculo, tão utilizado por Bob Wilson nas suas encenações, por exemplo, mas por esta abertura ao “muito pouco” ou “quase nada” a acontecer ser assumidamente partilhada com o público. E esta partilha não é só representada por estarem juntos neste instante, mas pelo facto de a responsabilidade deste momento também ser partilhada com os espectadores, e assim esta provocação torna-se mais profunda.

Mais uma vez é visível no processo de criação o mote das características que estivemos a descrever, Philippe Quesne, que mantém há cinco anos o mesmo grupo de actores, comenta:

“Não forneço aos actores indicações psicológicas, mas musicais. (...) Passamos tempo juntos, vemos exposições, filmes, ouvimos música... Alguns participam na construção do dispositivo cénico. Ensaiar um espectáculo é sobretudo autorizar-se a experimentar coisas. (...) O espectáculo faz-se a partir de notações, referências, empréstimo ao vocabulário gestual e verbal dos actores. É uma composição por sugestões. A fábula desenha-se pouco a pouco.” (Quesne, 2009: 8)

De uma maneira muito particular este espectáculo faz com que queiramos nos aproximar enquanto espectadores, pelo familiar, pelo concreto, pelo côncavo que promove, pelos “nadas” que integra, trazendo para perto, “apesar da” ou exactamente “pela” estranheza que causa. Uma proposta que convoca o íntimo, assim se configura este trabalho de Quesne, e nos surpreende, pela forma através da qual atinge esta proximidade. René Solis escreve para o Libération:

“Un antithéâtre, en somme. Qui refuse la distance, et donc le jugement. (...) Leur façon d’être hors du monde, en rupture avec l’action, le temps, les codes autres que ceux d’un certain respect mutuel, force l’attachement. (...) sorte d’utopie non violente, attentive aux choses et aux gens. Dans un monde où

tout doit faire événement, Philippe Quesne prend la tangente, et ça fait du bien.” (Solis, 2008)

CONCLUSÃO

Pensar não inclui só o movimento das ideias, mas também sua imobilização.

Walter Benjamin

O presente estudo procurou abordar algumas “invisibilidades” contidas no acto teatral, pertencentes ao texto da *performance*, e dentro deste, aquele que tem a corporalidade do actor/*performer* como um papel central. Não será fácil falar em conclusões, como não foi o próprio desenvolvimento deste breve estudo. Ainda assim, uma vez assumido o risco da análise de um tema fugidio como o que está em questão, a partir do qual tentamos materializar alguns aspectos e discorrer sobre os possíveis efeitos destes, procuraremos neste momento organizar as ideias propostas até aqui. O carácter exploratório deste estudo evidencia o levantamento de vestígios sobretudo no que diz respeito à articulação dos aspectos que podem conduzir ao íntimo.

Não fugimos da actualmente exacerbada centralidade do corpo nas artes, nem faria sentido, em se tratando da nossa matéria de análise, mas quisemos falar mais especificamente do que transborda do corpo enquanto meio de comunicação entre actores/*performers* e espectadores.

O espaço físico concreto não foi o nosso ponto de análise e nos momentos em que deste falamos, escolhemos tratar este espaço como um lugar pela forma da sua utilização pelos actores/*performers* e pelas escolhas dos criadores envolvidos quanto a esta mesma utilização. A nossa abordagem em relação ao espaço deu-se principalmente pelo espaço enquanto espaço gestual, criador de um meio comunicativo específico, mesmo na simples presença do actor/*performer* no espaço partilhado com o espectador. Este espaço gestual atua como meio de uma comunicação a que chamamos íntima no sentido em que cria um espaço dinâmico, tingido pelas energias investidas pelos actores/*performers* e é assim percebido em certa medida pelos espectadores.

Verificamos o papel fundamental de uma dada ligação do corpo ao espaço, afirmando este corpo em relação ao lugar cénico, e em como esta intensifica o estar

deste corpo e promove uma abertura com base no apoio representado por esta ligação, para a comunicação entre actores/*performers* e espectadores. Este foi o ponto fundamental que nos pareceu objectivar o que procuramos verificar como constituição de uma comunicação íntima. Não “nesta” ligação topológica, e sim “desta” ligação (a este lugar) parece possível surgir o que chamamos de um convite em relação à forma de estabelecer este encontro entre actores/*performers* com os espectadores.

Falamos em “encontro” por querer enfatizar o facto de se tratar de uma “comunicação antes da comunicação de algo”. Um acordo tácito nasce deste encontro - um “modo de proximidade” - como forma de comunicação surge a partir de alguns aspectos que tentamos identificar durante a nossa reflexão, sem que isso se dê numa situação de necessária proximidade física concreta entre actores/*performers* e espectadores. Este acordo se apoia numa proximidade simultânea (que é íntima) com o lugar cénico e com os espectadores. Esta proximidade, que aqui possui outros contornos que não exactamente o da distância física concreta, independeria (até certo ponto, não estamos a supor salas de espectáculo de grande dimensão, mas sim de pequena a média dimensões) desta mesma distância física para se efectivar.

Existe um importante diferencial neste novo teatro pós-dramático em relação ao que chamamos até agora de íntimo nos processos de comunicação teatral. Ele não aparece na forma de uma busca de uma atmosfera separada da acção cénica, de que faria parte indiscutivelmente o ambiente íntimo, criado pela organização espacial numa sala de espectáculo pequena, com a eventual utilização de uma iluminação acolhedora, e com um texto dramático que aborde o íntimo ou a intimidade. Ele vai surgir como uma inesperada realidade para o espectador partindo de uma matriz corporal específica inerente a esta comunicação actual.

O corpo esteve sempre presente no evento teatral, e a comunicação se estabeleceu a partir da presença efectiva de ambos, espectadores e actores, mas se este corpo se coloca diferentemente neste novo teatro e isto acarreta consigo uma mudança na percepção e envolvimento do corpo do espectador e, naturalmente, não só do corpo mas do seu estar como um todo em relação ao espectáculo.

Não estamos a falar do íntimo como algo que se possa identificar em si num espectáculo, definir como uma linguagem teatral, ou garantir a sua ocorrência entre

actores/*performers* e espectadores, mas como percepção de um estreitamento que actua em momentos específicos do espectáculo teatral a partir de um certo tratamento de materiais fundamentais como: o corpo, o espaço, a energia, a temporalidade, etc. Podemos dizer que parece haver um estreitamento no processo mesmo de trabalho em relação a estes materiais.

Esta “cena rarefeita” de que falamos na abertura desta dissertação apresenta uma diminuição de camadas ficcionais (proveniente da estrutura dramática) e esta diminuição altera muito do processo de comunicação estabelecido. Do ponto de vista do actor/*performer*, este voltar-se-á para uma escuta em relação a processos mais íntimos (no sentido de proximidade) de si próprio. Resta-lhe (o que é um mundo infinito) o estar no espaço e no tempo, organizar-se enquanto arquitectura corporal, gerir impulsos e energia, criar convergências para estes acontecimentos internos/externos. A sua “nudez” (enquanto não utilização de tantas máscaras), os passos de uma anterior pré-expressividade saltam para a cena. Relacionamos ainda o emergir de alguns processos pertencentes anteriormente a uma outra esfera (mais privada em termos de processo, existindo ainda entre actores/*performers* e encenadores e coreógrafos) como algo que contribui para este estreitamento de distâncias e portanto de outra forma contribuindo para a mesma qualidade íntima que é comunicada ao espectador e que ele percebe em diferentes níveis.

O íntimo surgiria então como uma ligação com o “interior normalmente secreto”, como sugerido no nascimento do adjectivo íntimo no séc. XV, mas de outra maneira. Recorremos às palavras de Sônia Machado de Azevedo:

“ (...) esse ator contemporâneo, pesquisador de si mesmo, toca, em sua máxima exploração, a textura antiga das próprias mãos, reconhece-se nela, faz mover impulsiva ou controladamente o ar dentro de si mesmo, aprende a se utilizar de seus ressonadores corpóreos e, no silêncio destes estares junto às verdades mais simples e físicas, ele aprende a conseguir repouso no colo de si mesmo (...). E então, a partir desse lugar encontrado, consegue estender a mão e tocar o outro.” (Machado de Azevedo *apud* Guinsburg e Fernandes, 2010: 133-134)

O adjetivo “íntimo” serviu-nos no sentido de abraçar esta ligação ao outro e por outro lado a existência de uma actividade interior. Actividade que neste contexto dá-se enquanto investimento do actor/*performer* em relação aos seus processos psico-físicos concretos e portanto bastante próximos de “si mesmo”, serem por outro lado capazes de estreitar a ligação ao outro, neste caso a ligação aos espectadores. Coincidindo assim com os vectores vertical e horizontal dos quais falamos. Quando nos referimos a “proximidade e relação a si mesmo” por parte do actor/*performer*, falamos muito concretamente na sua ligação à acção que pratica, ou sobre a relação que experimenta na manipulação de um objecto cénico, com o percorrer do espaço, etc. Esta proximidade se dá segundo percebemos nesta reflexão enquanto atenção dirigida (endereço energético), e trocas possíveis entre o corpo do actor/*performer* e o seu entorno. Consoante a qualidade de investimento físico que imprime nesta acção, o actor/*performer* pode promover num movimento de retorno uma ligação a si enquanto corpo sensível e que objectiva a sua própria presença.

Por parte do trabalho do actor actor/*performer* nos parece fundamental portanto referir que este revelar-se sem tantas camadas, mostrando processos próximos, provenientes principalmente de uma zona de troca interior/exterior, é em si no sentido reflexivo, um retorno a este corpo sensível que assim se objectiva fortemente frente aos outros corpos, dos espectadores. Porque do ponto de vista do actor/*performer* “ (...) esse revelar-se como que nos empurra rumo aos nossos segredos, às nossas histórias corporais escondidas de nós mesmos, premidas no interior dos músculos (...). O caminho a ser percorrido é simples e difícil: um caminho de volta para a casa, corpo-casa, casa como morada, casa como corpo na terra (...) ” (Machado de Azevedo *apud* Guinsburg e Fernandes, 2010: 34).

Pensamos poder inferir que esta clareza ao situar este “seu corpo” se dá pela concretude na comunicação com o outro e, num caminho inverso a este, é por esta clareza no situar-se como corpo que uma proximidade a que chamamos “íntima” se estabelece na comunicação com o espectador.

A correspondência mimética entre actores/*performers* e espectadores se apresenta intensificada pelo investimento energético do corpo do actor/*performer* em

cena. A partir de um domínio no convergir dos vectores ou linhas de força que se organizam neste mesmo corpo e de uma conexão especial com o espaço que igualmente situa este corpo em relação a si próprio, haveria ressonâncias deste mesmo investimento manifestas igualmente no corpo dos espectadores. Esta intimidade na relação do corpo com o espaço, esta “convivência tão íntima”, nas palavras de José Gil, é ela em si percebida como intimidade, no sentido do estreitamento desta comunicação até uma grande proximidade e familiaridade.

No sentido do espectador, a convocação de uma atitude mais activa também o aproxima simultaneamente do espectáculo e dos seus intervenientes, mas igualmente de si mesmo, vendo-se na situação de entrar e sair (“atenção flutuante”), de ter que fazer escolhas quanto o que seguir entre os acontecimentos cénicos, encontrar um posicionamento face ao que vê, etc., uma vez que está liberto de outras “responsabilidades” de desvendamento de uma trama, por exemplo. Por parte dos espectadores, surge ainda um estranhamento, pela ambiguidade deste investimento vertical na cena e no corpo dos actores/*performers* (com diferenças bem marcadas nas questões tratadas nos dois capítulos) e ao mesmo tempo esta ligação oblíqua aos espectadores. Este estranhamento retira uma outra “camada”, de previsibilidade, de segurança quanto ao jogo proposto, e aqui pela ausência desta camada, outra abertura é criada. “Firma-se um contato difícil de evitar entre pessoas: entre os atores-pessoas-em-si que convidam, e as pessoas que atendem a este convite, de regras nem sempre claras” (Machado de Azevedo *apud* Guinsburg e Fernandes, 2010: 41).

É a partir deste ponto, quando o corpo está ancorado em si mesmo e no seu situar-se materialmente e sensivelmente neste lugar – cena, que é enviado o convite quanto à aproximação, que de resto já iniciou o seu processo, no momento em que o primeiro actor/*performer* pisou o espaço cénico desta maneira específica que temos vindo a descrever, sem que os espectadores se tivessem apercebido disto.

Outros factores foram abordados por nós por entendermos que têm também um papel importante no estabelecer desta comunicação. A temporalidade própria do espectáculo, por exemplo, se mostrando mais aberta e criando assumidamente “intervalos” ou elipses como diz Sílvia Fernandes. No caso de Brook, a existência de conexões físicas dotadas de grande estabilidade no espaço cénico contrariam o fluxo

normalmente acelerado de informação. Seja pela forma vincada como os actores de Brook percorrem o espaço (lugar onde se inscrevem vincadamente), seja no aparentemente “displicente habitar” da Cia Vivarium, estes espectáculos promovem um outro tipo de fixação da atenção por parte dos espectadores. Numa aparente aporia, fixam a atenção sem terem sido “apanhados”, captados, pela sedução frequente de acontecimentos de grande intensidade, mas como o resultado de uma grande liberdade de escolha, espaço para se sentirem integrados sem obrigações, além daquelas a que o seu momento presente sugere como área de interesse, num discurso partilhado com o do espectáculo. A aproximação se dá pela via inversa, é o espectador que escolhe se aproximar do que presencia. Porque esta aparente “pouca atenção dada aos espectadores” por parte dos intervenientes do espectáculo não faz mais do que, nestes casos, incluí-los naturalmente, exactamente por não marcarem esta separação, mas também por não a ignorarem, se colocam num lugar intermediário, em que se olha os espectadores/observadores com interesse, mas sem espanto, como se esta situação fosse bastante natural.

A ambiguidade é escolhida como forma de aproximar em processo, sem uma interpelação directa. Seja pelo jogo cénico (Brook), seja pelo desacelerar/pousar do “quase nada acontece” (Quesne, Marthaler), está em situação de incluir os espectadores no decorrer da acção, uma vez que a duração é partilhada, e parece capaz de remeter o espectador a ele mesmo, ao seu lugar na cadeira na sala de espectáculo, às opções quanto a direcção do seu próprio olhar.

Este modo de proximidade, que propõe um aparente “fechamento” no sentido de concentração da cena sobre si mesma, ou como tratado no primeiro capítulo, de uma concentração do investimento corporal/energético dos actores sobre si mesmos, mas que acaba por potenciar esta comunicação com os espectadores (eixo comunicacional *théatron*) uma vez que nunca deixou de verdadeiramente se endereçar a ela, percorre o caminho do sensível partilhado corpo a corpo, e faz-nos lembrar do que Bachelard diz sobre as imagens da intimidade:

“É o sonhar com esta intimidade que se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado, um repouso que tem intensidade e que não é apenas esta

imobilidade inteiramente externa reinante entre as coisas inertes. É sob a sedução deste repouso íntimo e intenso que algumas almas definem o ser pelo repouso, pela substância (...). O ensimesmamento nem sempre pode permanecer abstracto. Ele assume a feição do enrolamento em si mesmo, de um corpo que se torna objeto para si mesmo, que toca a si mesmo.” (Bachelard, 1990: 4)

Mais do que a presença dos corpos em cena é no modo da sua inscrição que se efectiva o alicerce deste íntimo de que temos vindo a falar. E no ato de inscrição existe já um outro entendimento deste espaço cénico, um corpo que penetra uma densidade, que não é apenas a advinda do momento *performativo*, mas de uma grande conexão com o jogo, com as percepções que o corpo estabelece com este espaço e com a sua organização cenográfica por mais simples que seja. Um grande respeito, no aproveitamento total destas relações entre corpo e espaço nesta área de jogo, traz o íntimo para uma relação que, tendo sido iniciada mais afastada em termos de distância dos espectadores e vincada fortemente enquanto base de apoio no espaço interior da cena, resulta convidativa, envolvente, aberta. Esta qualidade de comunicação, alicerçada nos modos de relação entre corpo e espaço como temos vindo a descrever, inclui como já dissemos o espectador sem o ter que “ir buscar” mas localizando-o durante o espectáculo de forma subtil e redescobrimo em conjunto com ele o seu lugar no espectáculo.

Nada disso é garantia de o estabelecer de uma comunicação íntima, mas se a proposta do espectáculo pretender tocar esta zona, de “atração” no sentido que Bachelard dá à ideia de intimidade, terá na perspectiva do universo pós-dramático (segundo Lehmann) outras ferramentas para o fazer, algumas das quais tentamos descrever com esta nossa reflexão.

Mais do que mover-se “em direcção a”, para criar uma proximidade com este público, há o favorecimento de um espaço de encontro, um tempo de encontro (porque o encontro é um processo), ser capaz de abrir este espaço constitui o principal diferencial do processo de comunicação que tentamos aqui abordar e dos espectáculos que citamos para o apoiar.

Partindo da vontade de cumplicidade e de um “modo de proximidade”, esta será buscada de forma indirecta, sempre com o eixo-*théatron* em foco neste processo. A atenção do espectador é levada no entanto para o “interior da cena” onde é estabelecido uma inscrição dos corpos neste lugar que serve de alicerce para esta comunicação. Esta inscrição, fazendo uso de uma corporalidade que produz um espaço centrífugo ou de um espaço centrípeto, promove uma qualidade de estabilização e enraizamento ou ainda de utilização da duração e repetição, nos dois casos buscando uma familiaridade enquanto proximidade concreta com os materiais cénicos. É proposta uma proximidade nesta comunicação com os espectadores, que através desta forma de inscrição objectiva duplamente (uma vez que a cumplicidade não é deixada) o vector vertical que situa este corpo neste lugar e o vector horizontal de comunicação com o espectador (eixo *théatron*). A ligação ao outro e a ligação a si mesmo se articulam na efectivação destes dois vectores.

O envolvimento por parte dos espectadores nestas condições será de carácter íntimo dentro dos aspectos que desenvolvemos até ao momento, está mais pronto para receber, para acolher uma paragem ou suspensão momentânea, para conectar-se a uma acção, ou a materialidade dos objectos e do espaço em relação aos corpos em cena – o que acaba por conduzir a percepção mais aguçada da própria corporalidade por parte dos espectadores, com relação a esta situação de comunicação, ao lugar teatral, partilha, etc.

Por meio da eliminação de alguns procedimentos, de algumas camadas é que se chega a obter mais espaço para que este íntimo se estabeleça como processo comunicativo. Mesmo a existência de alguma distância, e esta forma própria de levar o espectador por momentos para o interior da cena (não como imersão, mas como inclusão), dá espaço para que seja possível o aproximar livre, pela atracção que um certo “vazio” que este espaço promove. Segundo Heidegger: “ (...) todo o encurtamento e toda a supressão dos afastamentos não nos trazem nenhuma proximidade. (...) A proximidade aproxima o distante, sem violar-lhe e sim preservando-lhe a distância. Proximidade resguarda a distância” (2006: 55).

A proximidade que este íntimo, como o descrevemos no presente estudo encontra é exactamente o garantir desta distância, e parece capaz de fazê-lo por uma

articulação entre estes vectores, ou seja, na afirmação do lugar e do corpo/lugar dos actores/*performers* em relação aos espectadores.

BIBLIOGRAFIA

Alsan, Odette, *O Ator no Século XX*, 1994, São Paulo, Editora Perspectiva S.A.

Aslan, Odette (org.), *Le Corps en Jeu*, 2003, Paris, CNRS Éditions.

Azevedo, Sônia Machado de, *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*, 2002, São Paulo, Editora Perspectiva S.A.

Bachelard, Gaston, *A Terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*, 1990, São Paulo, Martins Fontes Editora.

Babo, Maria Augusta, “A reflexividade na cultura contemporânea”, in *Revista de Comunicação e Linguagens nº 28 – Tendências da cultura contemporânea*, 2000, Lisboa, Relógio D’Água.

Babo, Maria Augusta, “Do Corpo Protésico ao Corpo Híbrido”, in *Revista de Comunicação e Linguagens nº 33 – Corpo, Técnica e Subjectividades*, 2004, Lisboa, Relógio D’Água.

Babo, Maria Augusta, “Do espelho como reflexão à memória como retenção”, in *Trajectos – Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, nº 10, 2007, Lisboa, ISCTE/Fim de Século.

Banu, Georges, “L’homme de dos, entre peinture et théâtre”, in *Teatro em Debate(s) – I Congresso do Teatro Português – Colóquio O homem de costas: o corpo no teatro, cinema, fotografia e artes plásticas*, 2003, Lisboa, Livros Horizonte.

Banu, Georges, *Les Cités du Théâtre D’Art – de Stanislavski à Strehler* (ouvrage collectif sous la direction de George Banu), 2000, Paris, Éditions Theatrales.

Beck, Ulrich; Giddens, Anthony e Lash, Scott, *Modernização Reflexiva – Política, Tradição e Estética no Mundo Moderno*, 2000, Oeiras, Celta Editora

Bonfitto, Matteo, *A Cinética do Invisível*, 2009, São Paulo, Editora Perspectiva S.A.

Bonfitto, Matteo, *O Ator Compositor*, 2003, São Paulo, Editora Perspectiva S. A.

Borie, Monique; Rougemont, Martine de; Scherer, Jacques, *Estética Teatral – textos de Platão a Brecht*, 1996, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Brook, Peter, *O Ponto de Mudança*, 1994, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira.

Brook, Peter, *O Diabo é o Aborrecimento*, 1993, Porto, Edições Asa.

Brook, Peter, *O Espaço Vazio*, 2008, Lisboa, Orfeu Negro.

Bourriaud, Nicolas, *Estética Relacional*, 2009, São Paulo, Editora Martins Fontes.

Cruz, Teresa, “A Histeria do Corpo”, in *Revista de Comunicação e Linguagens nº28, Tendências da cultura contemporânea*, 2000, Lisboa, Relógio D’Água.

Degranges, Flávio, “Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador” in *Revista Sala Preta nº 8*, Luís Fernando Ramos e Sílvia Fernandes (orgs.), 2008, São Paulo, HR Gráfica e Editora.

De Certeau, Michel, *L’invention du quotidien – 1 Arts de Faire*, Paris, 1980, Inédit.

Dorfles, Gillo, *Elogio da Desarmonia*, 1986, Lisboa, Edições 70.

Ferracine, Renato, *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do ator*, 2003, Campinas, Editora da UNICAMP.

Féral, Josette, *Mise en Cène et Jeu de L’acteur*, 1997, Québec, Éditions Jeu/ Éditions Lansman.

Foucault, Michel, “Os Espaços Outros” in *Revista de Comunicação e Linguagens nº 34/35*, 2005, Lisboa, Relógio D’Água.

Fried, Michael, *Absorption and Theatricality – painting and beholder in the age of Diderot*, 1988, USA, University of Chicago Press.

Gil, José, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, 1996, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

Gil, José, *Movimento Total – o corpo e a dança*, 2001, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

Gil, José, *As Metamorfoses do corpo*, 1997, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

Gins, Madeline e Arakawa, *Architectural Body*, 2004, Tokyo, Shunjusha.

Ginsburg, J. e Fernandes, Sílvia, *O Pós-Dramático*, 2010, São Paulo, Editora Perspectiva S.A.

Hall, Edward T., *A Dimensão Oculta*, 1986, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

Heidegger, Martin, *Ensaio e Conferências*, 2006, Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco.

Jeudy, Henri-Pierre, *Le corps – comme objet d'art*, 1998, Paris, Armand Colin/Masson.

Lavigne, Aude; Philippe Quesne; Antoine de Baecque, Textos incluídos no programa do espectáculo *La Mélancolie des Dragons*; de Philippe Quesne, 2009, Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest.

Lehmann, Hans-Thies, *O Teatro Pós-dramático*, 2007, São Paulo, Cosac Naify.

Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, 1999, São Paulo, Martins Fontes.

Monteiro, Paulo Filipe, *Drama e Comunicação*, 2010, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

Monteiro, Paulo Filipe, *Os Outros da Arte*, 1996, Oeiras, Celta Editora Lda.

Monteiro, Mariana F.M. e Maria Beatriz de Medeiros, *Espaço e performance*, 2007, Brasília, publicação do Programa de Pós graduação em Artes da Universidade de Brasília.

Mondéjar, Lola López, *El Factor Munchausen*, 2009, Múrcia, Cendeac.

Pavis, Patrice, *A Análise dos Espetáculos*, 2005, São Paulo, Editora Perspectiva.

Picon-Vallin, Béatrice, *A Cena em Ensaios*, 2008, São Paulo, Editora Perspectiva.

Rancière, Jacques, *O inconsciente estético*, 2009, São Paulo, Editora 34.

Santos, José Manuel, *O Mundo e o Tempo – Ensaios de Fenomenologia e Teoria da Comunicação*, 2007, Covilhã, Edição da Universidade da Beira Interior.

Streisand, Marianne, *Intimität - Begriffsgeschichte und Entdeckung der “Intimität” auf dem Theater um 1900*, 2001, Munique, Ed. Fink.

Sucher, Bernd C., *O Teatro das Décadas de Oitenta e Noventa*, 1999, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Traquino, Marta, *A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea*, 2010, Ribeirão, Edições Húmus.

Übersfeld, Anne, *Semiotica Teatral*, 1998, Madrid, Ediciones Cátedra.

Outros:

Borges, Joana, *Contacto e Improvisação – Qual a intencionalidade na Dança?* Trabalho para o Seminário Linguagens Cénicas – Prof Dr. Paulo Filipe Monteiro, 2011, Departamento de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa.

Solis, René, 21/Julho de 2008, Paris, Jornal Libération.